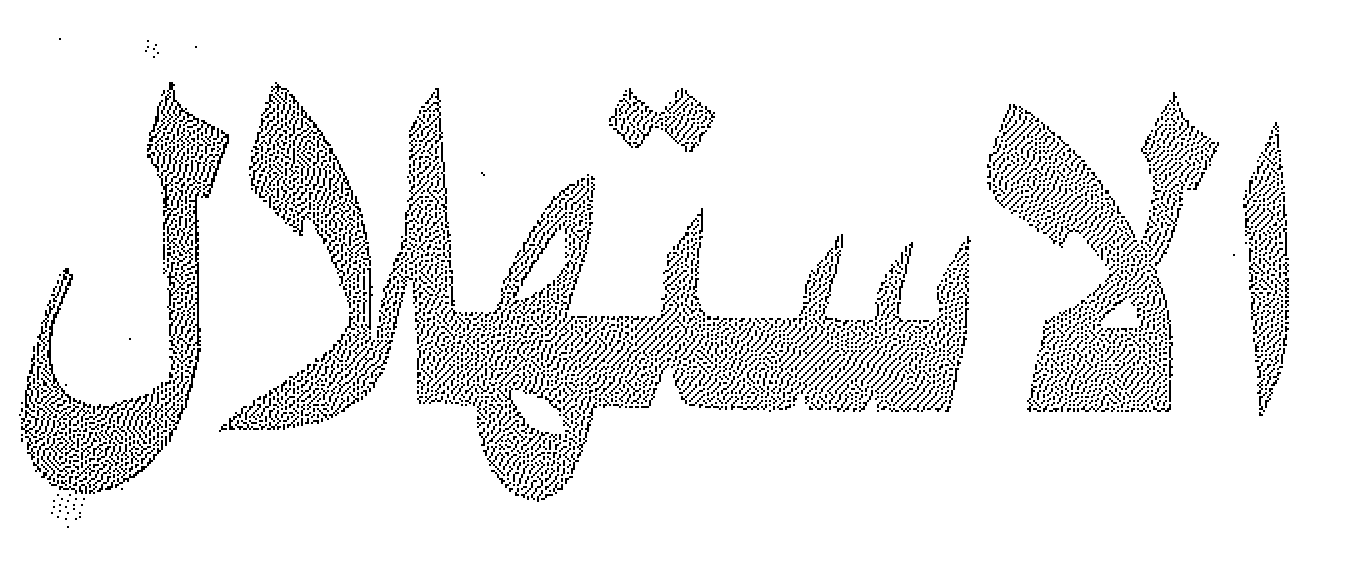
كتابات نقدية
75



فن البدايات فى النص الأدبى

ياسين النصير



ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

إهـــــــداء2006

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

كتابات نقدية
75



الاستهلال

فن البدايات فى النص الأدبى

ياسين النصير

يونيه
1998

الاستهلال
فن البدايات فى النص الأدبى
ياسين النصير
يونيه 1998

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (75)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
16 أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : 11561

كتابات نقدية

المقدمة

كان ذلك فى عام ١٩٧٦ أو حواليه، عندما قرأت مقالاً قصيراً ترجمه الأستاذ سامى محمد لأحد الكتاب السوفيت يتحدث فيه عن الاستهلال، ومن يومها لم يفارقنى الموضوع، ولم يفارقنى التفكير بأهميته للنص الأدبى. وعندما تحول المشروع من الوعى الأولى به، إلى الدراسة والتنفيذ أخذ منى سنوات عدة، صاحبته بمنحى خاص، هو التقصى عن دور الاستهلال فى أمهات الكتب النقدية. ولكنى لم أجد ضالتى، أو لم أجد ما يفى بالغرض، فما كان منى إلا أن أحفر بأظافرى الخاصة عن دلالات الاستهلال فى شتى فروع المعرفة، وتطلب الأمر العودة إلى التراث الشعبى، وفهمت ماذا تعنى كلمة البداية أو «البدوة» فى الحياكة والصناعة وماذا يعنى «سدى الحايك» الذى هو المتن فى النص الحديث. وكدت، مع ما توصلت إليه أن أصرف النظر عنه، لولا أنه يمتلك عمقاً فكرياً شاملاً، دفعنى مرة ومرات عدة للعودة إليه والتفكير الجدى فيه.

ومن أرسطو وحتى الوقت الحاضر تولى النقود الحديثة الاستهلال بشئ من الإهمال، وما عدا كتاب أرسطو «الخطابة» الذى أفرد به فصلاً عن الاستهلال لم نجد من الاهتمام النقدى ما يليق بهذا

المفهوم. فما كان منا إلا أن مددنا أيدينا إلى ثقافتنا القديمة، فوجدنا فيها بعض الشذرات المسندة أو المخالفة.

والاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شئ، وما خبره إلا العمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا ما تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ بداية جيدة لا يصبح عملاً جيداً.

وهكذا، ورغم كل العقبات التي رافقت مسيرة هذا الكتاب، سيجد القارئ الكريم أن مسعانا هذا، مسعى ابتداء. فالموجود من مادة الاستهلال، سواء في الكتب القديمة أو في غير مجالات الأدب غير قليل، لكنه يقتصر في معظمها علي التعريف والاشارة المقتضبة وقد أخذنا بمعظمها.

والكتاب بعد هذا وذاك، يضع النص الأدبي العربي نصب عينيه، لإيماني ان المعرفة الحقة بأحوال النص وبنائه تسهم في تعميق الوعي النقدي، وعسى أن أوفق في تقديم دراسة أولية في هذا الموضوع، الذي يستحق منا دراسات أخرى.. طالباً من القارئ الكريم العون على تناسي الهفوات، والله الموفق.

ياسين النصير

٢٠ / ١٠ / ١٩٨٨

الباب الاول

الاستهلال والكتابة الجديدة

البنية النصية والبنائية الاجتماعية

«إن آخر شئ تجده عندما تؤلف كتاباً هو أن
تعرف الشئ الذي يجب وضعه في البداية.»
(باسكال)

النص والبداية

كتبنا الجملة الأولى من أعمالنا الفنية والأدبية مرات عدة، باحثين من خلال فعل الكتابة هذا عن الخيط الذى يشدنا إلى أسرار العمل الخفية، لكننا نفاجأ بعد حين أن ما كتبناه قد لا يرقى إلى مستوى الغاية الكلية من العمل، فنعيد النظر فيه مرة أخرى ومرات، أو نصرف النظر عما كتبناه كلية، وربما عما وراءه من هدف وفكرة تاركين الموضوع واستهلاله كله يستحم فى مياه النفس العميقة، عله ينضج يوماً أو يندثر.

أما إذا استقرت الجملة الأولى - الجملة الأولى قد تكون عبارة طويلة أو الصفحة الأولى - على شئ من التوافق بين مفرادتها وبين غايات العمل وأهدافه ونسيجه، تسلسل الكلام بعدها واستقامت الأفكار، اتضحت المقاصد، وجرى المجرى الذى كان غائراً فى الأعماق.

ونتساءل ما القوة التى تمتلكها الجملة الاستهلالية بحيث تحدد لنا مسار العمل الفنى كله؟ هل تأتى هذه القوة من خلال بنائها المتماسك: أى دقة التعبير ودلالة الكلمات، وكفايتها الفكرية، وترابط نسيجها، والشحنة الايمائية المضمرة فيها، والايهامية المقصودة والقدرة على الإحالات المستمرة؟ أم تأتى من أن الأديب لا يبدأ بها إلا بعد أن ينضج العمل الفنى فى مخليته حيث تصبح أجواؤه وخفاياه وأبعاده مفاتيح دالة على المحتوى للنص وأفكاره أولاً، ثم محددة لمفردات وصياغات الجملة الاستهلالية وصياغتها ثانياً.

والتساؤل الرئيس هذا يقودنا إلى تساؤلات فرعية عدة فى الصدارة منها: هل تمتلك الجملة الاستهلالية خصائص أسلوبية وفكرية عامة يمكن الاسترشاد بها عند كتابة أى نوع من أنواع المعرفة؟ أم أن لكل نوع من أنواع المعرفة طريقة خاصة فى فرض صيغة الجملة الاستهلالية له؟ بمعنى ما العلاقة بين التقنين والتلقائية؟ أم أن الأدباء والفنانين كانوا ومازالوا يبتدئون موضوعاتهم عفو الخاطر، بحيث تتلاءم جملهم الاستهلالية مع النوازع الخفية لعملية التلقى والادراك والكتابة والتعبير؟ ومن الأسئلة الفرعية الأخرى هنا، هل تمتلك الجملة الاستهلالية قوة المصطلح النقدى بحيث يمكننا تطبيقه عند المعالجة النقدية فى ضوء هذه القصيدة أو تلك بالمعايير نفسها، أم أنها تخضع لمعايير أخرى لا

علاقة لها بالمفهوم أو المصطلح كأن تكون الأسلوبية العامة التى يخضع لها الكاتب أو الطريقة الشائعة فى الكتابة لمرحلة ما من المراحل، أو لجماعة ما من الكتاب تعودوا أن ينهلوا من معين واحد ويعكسوا فى كتاباتهم توجهات معينة؟ وأن يكون بناء الجملة الاستهلالية خاضعاً لنوعية أيديولوجية تفرض على كتّابها أسلوبية ابتداء خاصة؟ وهناك من الأسئلة الفرعية الكثير قد تظهر فى هذا الكتاب أو فى سواه من المقالات، فالموضوع الذى نحن بصدده متشابك ومعقد، ومادتنا فيه بضعة تصورات نقدية افترضتها حاجة النقد الجديد إلى فهم النص وكشف أبعاده بعد ما وجدنا أن آليات النقد القديمة عاجزة تماماً عن التعامل الحقيقى مع النصوص، فهى إما أن تجلب لها مفاهيم نقدية غريبة قد لا تتلاءم كلها ومفردات ومناخات النص العربى، وإما أن تفرض عليها رؤية أكاديمية صارمة ليس لمفاهيمها حضور فى الحياة الثقافية المعاصرة. فتضع النص فى بوتقة التقليد القديم. وما سعينا هذا إلا خطوة فرضتها حاجة النص الجديد لها. بعدما ابتدأنا فى معالجته بمفهوم نقدى سابق لنا وهو «المكان والمكانية» وقد وجدنا له صدى طيباً لدى الدارسين والكتاب جعلنا نخطو الخطوة الثانية فى تأسيس مفردات منهجية تتلاءم وطبيعة الكتابة الجديدة.

فى عموم التجربة النقدية مع أى نص إبداعى، لا يمكن الوقوف كلياً على خصائص العمل الفنى وقيمه إلا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره، والاستهلال من أهم هذه العناصر إن لم يكن المفتاح لها كلها. لا باعتباره «بدء الكلام» كما يقول عنه ارسطو أو لأنه «ما من شئ يحدث فيما بعد إلا وله نواة فى الاستهلال»* كما يقال عنه. وإنما هو هذا كله، مضافاً إليه أنه العنصر الأكثر خطورة، فهو أشبه ما يكون (النواة المخصِّبة)، تلك التى ستتحول خلال العملية الابداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيد وقوام وأحشاء ويحمل فى كيانه طباع وسلوك ومشاعر وأحاسيس وأفكاراً وتأريخاً... الخ وإذا ما استوت هذه النواة المخصِّبة على تشويه ما انعكس ذلك جلياً فى تفاصيل كيانها اللاحقة،ولازمها التشويه حتى ولاداتها الجديدة. وما دام العمل الفنى أكثر صعوبة وغنى من خلق الكائن الحى، لتعدد خالقيه، وتنوع مجالات رؤيتهم، تصبح الجملة الاستهلالية فيه أكثر تعقيداً، وأكبر مما ذهبنا إليه فى مثالنا، خاصة وإن قيمتها الفنية والفكرية تتأكد من أنها تخضع لمتغيرات المراحل والظروف، ولتنوع الأغراض لها، فالقوانين الجزئية التى تتحكم فى صياغتها متغيرة من مبدع إلى آخر، ومن نوع أدبى إلى نوع آخر. ولذلك تبدو المهمة التى تعالجها هنا صعبة ومتشعبة. لا سيما وأن عدتنا فيها لا تعدو بضعة تصورات نقدية

مبنية فى ضوء أدبنا العربى بخاصة، مع العروج على آداب العالم المترجمة إلينا بعامة.

ويمعنى آخر، ان الحداثة فى الآداب والفنون فرضت قيمتها من خلال مفردات أساس فى بنية العمل، الاستهلال أحد أهم هذه المفردات الذى حمل تصورات الحداثة وآفاقها. إن التطور الذى جرى على الأنواع الأدبية وداخلها بعضها بالبعض الاخر انسحب بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلا أن غير طريقة التفكير الأساسية فى بناء العبارة الأولى، وحصل جراء ذلك اختلاف جزئى عمّا عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع أو المفتتح، أو الدخيلة. فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة دون أن يتغير كلياً فى مهمته الأساس وهى «مامن شئ يحدث فيما بعد فى النص إلا وله نواة من الاستهلال».

وفى ضوء ذلك، سنوضح فى هذه الدراسة المقتضبة ما نعنيه بالاستهلال عبر تقاطع نظرتين: النظرة الأفقية التى تشمل جزءاً من تأريخه عبر ركائز أدبية وفنية لها موقعها العالمى الراسخ. والنظرة العمودية التى توضح لنا الكيفيات المختلفة التى ظهرت بها فى الأعمال الأدبية والفنية الحديثة. مقدمين لهذا كله، بشئ من الايجاز عن موقع الاستهلال ودلالته وأنواعه وبنيته. مبتغين من وراء تركيبا هذا الوصول إلى النظرة الشمولية لمعنى الاستهلال وقيمه، والدور

الذى لعبه فى صياغة مفهومه الذاتى، وصياغة المعنى الاجمالى للعمل الفني. فمفهوم كمفهوم الاستهلال ما يزال غير دقيق الدلالة فى نقدنا. فى حين أنه اكتسب وضوحاً مبدئيا لدى الأدباء العرب وغير العرب. وارتبط بثقافة وأفكار ونظم العصر، فقد كان الأدباء العرب القدامى والفلاسفة والموسيقيون والخطباء على دراية واضحة بأهميته، وربطوه بالعصر الذى ينتمون إليه، وبأفكاره وقيمه، ودارس الشعر الجاهلى مثلاً يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذرى بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أن لها معانٍ نفسية وفكرية وبنائية، ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلى تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعى كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعى، وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية، فنجد ثورة أبى نواس على المستهل والمطلع القديم هى ثورة على مضمون الشعر والثقافة، فتغيرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبناءاته، وعد ذلك كله جزءاً من مفاهيم التحديث.

وعموماً فالمهمة التى نعالجها هنا ليست يسيرة، ولا تتحدد بالعبارة الأولى لأى عمل فنى فقط، وإنما بالتركيبة الكلية للعمل، عسى أن نوفق فى التنبيه إلى قيمة الاستهلال وفاعليته الكامنة. أما إذا وجد القارئ أن مسعانا هذا قد تجاوز التنبيه إلى شئ آخر. فتلك غاية لم نضعها فى توصيفنا النقدى هذا.

الاستهلال لغة وبناء:

يأتى الاستهلال لغة من الفعل (هلَّ) و(هلَّ) تعنى منبين ما تعنيه البداية والابتداء. يقال «هلّ الشهر» أى ظهر هلاله. والهل (بكسر الهاء) تعنى استهلال القمر. يقال أتيته فى هل الشهر أى استهلاله[١].

وتشير قواميس اللغة إلى «ان الهلال غرة القمر لليلتين وإلى ثلاث» من أول الشهر ولليلتين من آخر الشهر وفى غير ذلك يسمى قمراً[٢]. والمهم فى هذا كله أن (هل) تعنى البداية التكوينية للقمر أو لأى شى آخر. فالهلال فى الليلتين أو الثلاث الاولى من الشهر هو استهلال للقمر كله، ولكن هذا الاستهلال لم يبتدئ من العدم. فان الهلال الذى كان فى الليلتين المتأخرتين السادسة والعشرين والسابعة والعشرين من الشهر هما الخميرة التى ولدت الهلال فى الليالى الأولى من الشهر. لذا فالاستهلال لا يولد عفواً ولا ينشأ من العدم، وإنما له بدايات قد تقصر وقد تطول، وما أن يبدأ حتى يكتمل.

والتفكير اللغوى أساس من أسس العقلية، إذ لا يتم تأسيس أى مفهوم مادى أو ثقافى إلا من خلال وعى اللغة، وقد «كشفت الأبحاث العلمية الحديثة عن صلة اللغة بعقلية الأقوام ومنطقها وبينت أن اللغة أساس مختلف أنواع النشاطات الثقافية وخير دليل يهتدى به الباحث إلى ثوابت الفكر والتفكير، لا يرى المرء الكون إلا بوساطة اللغة ولا

يفهمه إلا بالنظرة التى تحددها لغته فيعبر عنه بقوالب لغوية»[٣]. لعل الاستهلال أحد القوالب اللغوية – الكلية – التى يتطابق فيها الفهم المادى والفهم الثقافى. فاللغة ليست كائناً معزولاً خاصاً بفهم ما دون آخر، وإنما هى نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع، بين صناعة يدوية شعبية وبين تأسيس نظرية فى الفلسفة أو الفضاء. فلكل صناعة مهما كان نوعها استهلال لا يبدأ لحظة نشوء الصناعة، وإنما يبدأ سابقاً لها بفترات وما أن يظهر مسجلاً برموز أو كلمات حتى يمتد داخل العمل، حاملاً له ومحمولاً فيه. إن الفعل (هلّ) الثلاثى أساس لغوى، وأساس مادى للفكر، وأساس بنائى للنص الأدبى، وهو بما يعبر عنه لا يرتبط بزمنية ما ثابتة وإنما بزمنية متأرجحة بين الماضى القريب والحاضر. فالاستهلال امتداد لما قبل التدوين وفى أثناء التدوين، وسوف يستمر مضمراً وعلانية فى داخل النص كله موسعاً ومتوسعاً. ثم يعود فى نهاية مفتوحة ولكن بعد أن اكتمل العمل، مكوناً بداية لعمل جديد.

بالنسبة لنا لا يمكن دراسة الاستهلال فى أى فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه. ولا يمكن تناوله فى ضوء دراستنا للنص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية، وإنما ندرس الاستهلال فى ضوء كلية العمل الفنى، أى أن العمل الفنى هو الذى يولّد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى فى فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له.

يخضع العمل الفنى والأدبى شأنه شأن أى تفكير آخر إلى منطقه الداخلى. [المنطق الداخلى الذى نعنيه هذا هو التناقض الداخلى لعناصره البنائية أولاً] ثم إلى التناقض الخارجى [أى التناقضات الاجتماعية والفكرية العامة ثانياً]. وهذان التناقضان متضافران بحيث نجدهما متحكمين بمفاصل العمل كله بما فيها الاستهلال. وبالتالى فان بنية هذه العناصر الداخلية تخضع هي الأخرى إلى تناقضاتها البنائية الجزئية بمثل ما تخضع هى وتناقضاتها الجزئية للتناقضية الكلية السابقة. وكما يقول المناطقة «لا نستطيع اعتبار رأى صحيح، كامل، عن الأشياء بمثابة حاصل لآراء جزئية. إن حاصل وجهات النظر التى لا تتناول إلا جانباً واحداً من المسائل لا يؤدى إلى فحص كامل للشئ، وإنما إلى انتقائية فارغة من المضمون»(٤).

فالاستهلال فى ضوء هذه المنطقية ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفنى كله، كما يوهم موقعه فى بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السدى البنائى والتأريخى المتولد من العمل الفنى كله، الخاضع لمنطق العمل الكلى. وفى الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هى المحرك الفاعل الأول لعجلة النص كله.

إن المنهجية الجدلية التى تخضع الاستهلال لمنطق العمل، والاستهلال كموقع بنائى فى بداية العمل، تجعلنا ندرسه دراسة مركبة، فهو يدرس بوصفه محصلة لكل عناصر العمل وداخلاً معها فى علاقة بنائية جدلية. وفى الوقت نفسه ندرسه بوصفه حاملاً لسماته النوعية الخاصة بتركيبه الداخلى، وخلاصة الدراستين الاحالة إلى المجتمع وخصائص المرحلة وخصائص النوع. ثم مدى ارتباط نتائج الاحالات بالكلية الانسانية أو الفكرية . يقول أرسطو موضحا أبعاد هذه الجدلية «ليس أعضاء الجسم أعضاء للجسم إلا بالارتباط. فالذراع المفصولة عن الجسم ليس ذراعاً إلا بالاسم »(٥) فما دام النص الابداعى، يحمل فكراً مقدماً لنا ببناء جدلى مرتبط ببناء اجتماعى له قوانينه المنعكسة فى النص، وببناء جدلى ثالث خاص بالقارئ ضمن مرحلة القراءة. فالنص يتحول أمامنا – نقديا وقراءةً – الى كيان كلى يشملنا بمفاهيمه، ونشمله بمفاهيمنا، أى العلاقة الجدلية بين الحقيقة الداخلية للنص، والحقيقة الخارجية للمجتمع. أى وحدة المنطق الكلية. وما الاستهلال – موضوع الدراسة هنا – إلا عنصر يخضع لهذه المنطقية الكلية.

تحديدات

يحدده أرسطو فى فن الخطابة بقوله «هو بدء الكلام ويناظره فى الشعر المطلع، وفى فن العزف على الناى: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو»(٦).

ونقول عنه أنه ما من شئ يحدث فى النص إلا وله نواة فى الاستهلال. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس، وليست كل بداية بداية صالحة، فهناك البدايات المحددة بمعناها الداخلى للعبارة، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، إنها أشبه بالتربة التى احتضنت الجذور. وهناك البدايات اللازمة، بدايات الحكاية الشعبية المتشابهة المفردة والبناء - كان يا ما كان - مثلاً.. وهذه بدايات سياقية تحيلك إلى الزمن أكثر مما تحيلك إلى النص وآفاقه.

فالبداية التى نعنيها هنا: البداية المولّدة، والمهيمنة فهى ليست قوة إشعاع أو تثوير ما للنص، وإنما هى الحاضنة لما سيحدث فى النص، ويمكن تشبيهها بما نطلق عليه فى الصناعة الشعبية (سدى الحايك) البداية التى تشد أوصال العمل بخيوط ممتدة منه وإليه. ولكل بداية نمط خاص من الحياكة، كما أن لكل نوع محاك نمط خاص من البدايات، يفرض خصوصيته البنائية على مجرى العمل،

ويحتوى ضمناً في بداياته الجزئية على كل ما من شأنه مكوناً العمل وسدى الحايك التى نستعيرها هنا، لغة فى البناء النفسى أيضاً، فليست أية هيأة لبداية قادرة حتى ولو التزمت حروفها الأساس أن تكون بداية ناجحة للعمل، فالعامل الماهر، يمتلك أفقاً إبداعياً ماهراً يجعل من النص والاستهلال فى وحدة جدلية يتعادول التأثير فيما بينها وتحاكى الواحدة الأخرى بما يشبه النغمة المتكررة داخل القطعة الموسيقية.

ونشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك التى ستتحول خلال عملية الابداع إلى جنين ومن ثم إلى كيان إنسانى كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملاً فى تركيبه طباعاً وسلوكاً نفسيا ومشاعر وأحاسيس وأفكاراً... الخ. فاذا ما استوت البيضة المخصبة على تشويه ما، ظهر ذلك جلياً فى تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه.

ماذا نعنى بالبداية إذن؟ فالبداية التى عناها أرسطو ما تزال الأساس الذي نبنى عليه تصورنا، إذا كانت فى الخطبة الأولى تعنى جلب انتباه السامع وهى فى الشعر العربى القديم وفى الملاحم اليونانية – كما سنرى ذلك لاحقاً – مختلفة عنها اختلافاً جذرياً. كما تختلف بنية ووظيفة عن البدايات المتعارف عليها فى المسرحية الكلاسيكية. حيث توجد بدايتان، بداية تهيئة، وبداية فعل. البداية

التهيئة، تتمثل فى الضربات الثلاث على خشبة المسرح تمهد الاستعداد لبدء العمل، ومثل هذه البداية وجدت عندنا بالضربات التى يؤديها القصخون قبل بدء حكايته الشعبية، ضربات تجلب انتباه السامع وتشده. ومثلها بدايات بعض السور القرآنية حيث تبدأ بحروف منطوقة - كهيعص - يس - طه - ق.... الم.. الخ. وغرضها شد انتباه السامعين إلى كلام الله، فمثل هذه البدايات لا يرتبط بمبنى العمل الفنى، ولا بمحتواه، وإنما لها وظيفة إعلامية خاصة ومؤقتة وتزول حالما يبتدئ الخطيب أو القارئ خطبته.

أما البداية الثانية (بداية الفعل) التى نعنيها هنا، فهى تلك التى تؤسس للعمل وتتأسس من العمل، ومثل هذه البادية بدايتان البداية الأولى لها وظيفة محددة، كأن تمهد الدخول إلى العمل ولكنها تكتفى بحدود تعبيرية، كالبدايات الطللية، أو كما عرف عنها - وسوف نؤكد لاحقاً بعض هذا التصور عن البداية الطللية ولكنها - أى البداية الطيللة ارتبطت بفهم اجتماعى فنى جعلها مقتصرة على بضعة أبيات: يتخلص الشاعر القديم منها للدخول فى متن موضوعه. وعند المعاينة الدقيقة للمقدمة الطيللة نجد عنصرها بنائياً مكتفياً بذاته، ومحتوياً على نوى العمل الفنى إلى حد ما.

أما البداية الثانية من بداية الفعل، فهى التى تتأكد مفرداتها من قراءة العمل، فهى لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل

أبعادها وصورها كلما تعمقنا فى قراءتنا للعمل، فهى لا يتضح معناها ومبناها إلا من خلال التحليل لكل أبعاد العمل. ومثل هذه البداية تتجاوز موقعها «بدءالكلام» لتصبح المحرك للكلام كله.

وكى تتوضح الصورة بما نعنيه ببدء الكلام نقول أن للاستهلال متعلقات عديدة ولا تتم معرفته إلا بمعرفتها وهى:

١ - مبدع النص (المرسل)

٢- اختيار الموضوع وهدفه (الرسالة)

٣- نسيج البناء (بناء الرسالة)

٤- الرسالة المتضمنة فى النص (الهدف)

٥- القارئ (متلقى الرسالة)

فالمبدع لا يختار إلا الكلام الذى يشحن بمناخ النص كله، ولذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال خميرة لما تولده فى النص. ولن يكون المبدع خلاقاً فى الاستهلال إلا إذا كان ذا قدرة فائقة على تلخيص العمل كله فى جمل معادلة - أشبه ما تكون بالمعادلة الكيميائية -.

أما اختيار الموضوع وأهدافه، فيخضع إلى فكر وانتماء الكاتب الطبقى والاجتماعى، فكل كتابة هى تعبير ما عن رؤيته للعالم كما يقول كولدمان. وهذه الرؤية تتلخص فى بدايات تكوينية جامعة، مكثفة لها مفرادتها التى تحيلك إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك.

وأما نسيج البناء، فهو النظام السيمترى الخاص الذى تنتظم فيه مفردات الشكل الداخلية، وبالطبع سيكون لبناء الاستهلال فيها الدور المميز الذى ما أن نقرأه حتى نشعر ولو بحدود إلى درجة التعقيد أو البساطة فى بناء العمل كله.

وأما ما نعنيه بالرسالة هنا، هى أشبه ما تكون بالومضة أو الشفرة فى الأجهزة اللاسلكية، وقد تضمنتها الجملة الاستهلالية بهيأة نواة يكمن فيها سياق من الاشارات الكثيرة.

وعندما يأتى دور القارئ، وهو الدور الفاعل فى فك رموز الرسالة، نجده يفتح للاستهلال أفقاً أرحب، وذلك من خلال اقتران رموزه وجعله بتركيب النص الكلى.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية - بوصفه بدء الكلام - أنه يعكس جزءاً من (ميكانزم) العملية الابداعية. ونعنى الكيفية التى يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة، الحال القلقة ولحظة تحويل الحدس أو التجربة التخيلية واللاشعور إلى كلمات، فمثل هذه المرحلة قد وعتها مدارس علم النفس وفصلت فيها، خاصة التخطيطات التى تسبق البداية، وحال الرسام فى مثل هذه الحال أوضح من سواها، فقد يعمل تخطيطات كثيرة قبل أن يستقر على البداية الفعلية للوحته. فالبداية إذن ليست مرحلة التسجيل الصورى لها بالكلمات أو بالألوان، وإنما لها من الزمنية الدائمة الحضور مدى قد لا يحدد

بوقت. والكثير منا يشعر أن طفولته بما انطوت عليه من حياة عفوية، ولعب ومشاحنات وأحلام يقظة، يجدها حية فى لحظات إبداع حقيقية، تبتدئ فى الحضور فى لحظة تفجر تلقائى حقيقى للمكنون الداخلى للنفس. ولذلك لا تكون البداية المسجلة على الورقة إلا نهاية لمرحلة طويلة ولبدايات مختلفة وغير مستقرة، ولآراء وأفكار قد تكون مادتها فيما لو سجلت أكثر بمئات المرات من حجم كلمات الاستهلال النهائية قد تفجر كلمة عابرة بداية لعلم أدبى، وقد يقرأ كما قرأ دستويفسكى خبراً فى صحيفة يومية عن جريمة قتل فكتب روايته الشهير الجريمة والعقاب. وقد يكون ارخميدس حياً بيننا كلما شعرنا أن البداية قد اكتملت كما شعر هو عندما اكتشف قانونه الخاص بالكتلة.. فالبداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. لكنها وهى تسجل بداية العمل تكشف أولاً عن عمق الحياة التى سبقتها وولدتها، وعن بداية لحياة العمل الجديدة التى تصبح المسؤولة عن تكامله وتماسكه. لذلك فالمناخ النفسى للمبدع لا ينقطع لحظة اكتشاف المبدع للاستهلال لها، وإنما ينمو نمواً عضوياً متحولاً من الفيض الشعورى اللامنتظم السابق إلى بناء عضوى متماسك مسؤول عن كل ما يقوله ويكتبه ويجسده.

وبالقدر الذى يكون المبدعون فيه مختلفين تكون طرائق التعبير

للاستهلال مختلفة. فهناك من يعتمد التفجر الفجائي للكلمة الصورة، وهناك من يعتمد البناء العقلي المنضبط، وهناك من يجعل من البداية مجرد فتح خط للاتصال، وخلال التجربة نجزم بأن الاستهلال جزء مهم من البناء النفسي للكاتب، فمنهم من يحسن البداية ومنهم من يفتعل البداية ومنهم من لا يحسن الاثنين. ومنهم من يضبط الخيط الشعوري الممتد إلى ماضي التجربة، ومنهم من يقطع السبل مع أي ماضي، ويبدأ كما لو كان لا يحيا إلا في مناخه الخاص. ومع ذلك كله ، فالكلمة في الاستهلال لها عناية خاصة.

ومن سمات الاستهلال الجوهرية الأخرى، علاقته بالمجتمع، أي أنه أكثر الأجزاء الفنية في العمل تجسيداً لهذه العلاقة، فالمفردات القليلة التي يبتدئ الاستهلال بها هي جزء من تكوين عادة راسخة أو تقليد سابق، فالاستهلال ضمناً يحمل تأريخ وتقليد ما، وله بعد ذلك أعراف بناء، وطريقة القول، وقد يكون أقرب في حالات ما إلى المبدأ الشفاهي في القول وفي العمل. فالانسان خلال تجارب حياته المستمرة تعلم كيف يبني بداياته الحياتية. في الصناعة وفي الزراعة وفي التعامل وفي القول.وفي المحاورة وفي العمل، فالبداية أكثر السبل توارثاً وتكراراً. إنك ما أن تجد فلاحا حتى يتخيل إليك طرق الزراعة، وما أن ترى نجاراً حتى تتصور بداياته المألوفة، وما إن تجد شيخ عشيرة حتى تجد بداية فعل المنازعات وما أن تسمع مغني

القرية حتى يتفجر لديك أحاسيس المناخ القروى وما أن ترى صياداً حتى تعرف طرق الصيد. هذه التقليدية شبه المتوارثة تورث العمل بداية واحدة وتقليدية ولها خصيصة اجتماعية خاصة بتركيبة المجتمع. وكل المفردات الاجتماعية الخاصة بطبقة أو فئة أو شريحة ترتبط بمكوناتها الأساس ارتباطاً نوعياً. وعندما تظهر فى نتاج مبدع ما نجدها تدفع بالمكونات تلك إلى سطح الظاهرة الفنية وتؤسس لها فى الابداع المعاصر والجديد قوانين معرفة جديدة.

وتنعكس الظاهرة الاجتماعية فى الاستهلال انعكاساً مباشراً كأن تظهر فى الصياغة الأسلوبية أو فى طريقة الاضمار والاحتمال أو فى الغابة والمدن. فالكثير من أساليب القصص الشفاهى تسربت إلى القصص الحديثة، والكثير من الترميز والالماح والتعمية المقصودة - الحسجه فى المأثور الشعبى - قد وجدت طريقها إلى فنون التعبير، والكثير من هوى الكاتب وانتماءاته الفكرية قد تسربت إلى مفردات البداية، كما أن أسلوب الانتاج فى مجتمع ما مختلف ايديولوجية ونظاماً وثقافة قد وجدت صيغتها فى البدايات ولن نخوّل أنفسنا فى هذا الصدد التعبير عن مطلقات كلية، ولكننا نشير إلى أن الفنون التعبيرية تحدد وإلى مدى ما طرقاً متقاربة للبدايات جلها يعتمد بنية تركيبية للأسلوب والفكر وقد نعالج هذه البنية فى موقع ما من هذه الدراسة.

وظيفة الاستهلال:

للاستهلال وظيفتان: الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية. يقول أرسطو فى الخطابة: «الغرض من الاهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن نثير حفيظته وأحياناً لجذب انتباهه أو لصرفه»[٧] والسامع عند أرسطو ليس صوتاً خارج التأريخ ولا إنساناً بلا مشكلات بل هو إنسان هذا الواقع المشبع بمشكلات اجتماعية لذلك يقول أيضاً: «إن أمثال هذه المداخل ليست موجهة إلى سامعين مثاليين بل إلى سامعين كما نجدهم فى الواقع»[٨].

وجلب الانتباه يتم بأدوات كلامية حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك من أخص أسباب النجاح، يقول الهاشمى فى جواهر البلاغة «وحسن الابتداء، أو براعة المطلع، هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلا، واضح المعانى، مستقلاً عمّا بعده، مناسباً للمقام بحيث يجذب السامع إلى الاصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف ما عنده»[٩].

والتأكيد على الابتداء الحسن مقرون بالألفاظ السهلة، والصياغة الأسلوبية المرنة، والمعنى الواضح ونجد ابن الأثير يؤكد ذلك كجزء من جلب انتباه السامع أو القارئ إذ يقول: «أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، وأن يكون

الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال»[١٠].

أما الوظيفة الثانية للاستهلال فهى التلميح بأيسر القول عمّا يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة، منها الاستهلال له موقع يترابط به مع بقية عناصر النص برابط عضوى، وأن لا يكون الاستهلال أحسن المواضع أو أكثرها استثارة، فالمعنى الكلى من العمل يأتى من جميع أقسام العمل. يقول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه «على الشاعر الحاذق أن يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فانها المواقف التى تستعطف أسماع الجمهور، وتستميلهم إلى الاصغاء»[١١].

ومن الشعب الأخرى ان المعنى لا يأتى إلا من الابتداء الحسن وأن السامع لا يقبل إلا متى ما كان الكلام حسناً صحيح المعنى. يقول الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمنُ القزوينى الخطيب فى كتابه «التلخيص» شرح وتعليق الأستاذ عبد الرحمن البرقوقى: «ينبغى للمتكلم أن يتأنق فى ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى: أحدها الابتداء كقول امرؤ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل....»

والابتداء كما يشرح البرقوقى بقوله «.... لأنه أول ما يقع عليه

السمع إن كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عزَّ وجل «الم، حم، طس، طسم، كهيعص، فيقرع أسماعهم بشئ بديع ليس بمثله عهد. ليكون دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء على الله. فهو داعية إلى الاستماع كقول امرؤ القيس «قفا نبكِ» قيل لما سمعه رسول الله (ص) قال «قاتل الله الملك الضليل، وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله في مصرع واحد»[١٢].

ومن الشعب الأخرى ما يتصل بالغاية من الموضوع فارسطو يقول بهذا الصدد «إن الوظيفة الخاصة والجوهرية للاستهلال هي أن يبين - الخطيب - ما هي الغاية والغرض من الخطبة»[١٣] ولم يخرج ابن الأثير عن هذا الغرض كثيراً عندما قال «أن يأتي الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها، فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح في الخطبة»[١٤].

ووضع النقاد والباحثون العرب الأوائل شروطاً موضعية لبناء وغاية الجملة الاستهلالية وجعلها ملائمة للذوق والعرف الاجتماعيين، فهذا أسامة بن منقذ يقول في باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات فانها دلائل البين، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرز في ابتدائه مما يتطير منه، ويستحضر من الكلام. خاصة

فى المدائح والتهانى»[١٥]، فأحد شروط الاستهلال أن يطرق السمع بما هو حسن وطيب كى يجعل من السامع أو القارئ مشتركاً فى صياغة العمل وفى فهمه. ولذلك عنى بالجانب الأخلاقى عناية كبيرة.

واشترط نقاد آخرون أن تكون كلمات الاستهلال منسجمة مع بقية الكلام. وأن لا يكون هناك ما هو منفر أو غريب وأن يجيد التخلص منه والدخول إلى النص، يقول الجرجانى عبد العزيز: ان حسن التخلص هو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعانى آخذةً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»[١٦].

وعموماً فالوظيفتان للاستهلال ما تزالان إلى اليوم مهمتين بالرغم من تنوع فنون الابداع وتعددها، وتنوع وتعدد الأغراض الفنية والأدبية وبالرغم من التداخل المذهل بين أساليب القول والكتابة، يبقى للاستهلال دوره الفنى الخاص، وهو بدء الكلام، وأول ما يطرق السمع من الكلام وأول ما يبتدئ به الكاتب، فاذا عرفنا أن السامع أو القارئ أو المشاهد قد أصابه التغيير أيضاً، فهمنا المهمة الصعبة الملقاة على عاتق كاتب النص الجديد، وفهمنا كم هى معقدة البدايات الجديدة، وعرفنا أن الطريق إلى القارئ المعاصر لا يمكن المرور فيه بأدوات تعبير قديمة. فحتى فى النقد العربى القديم، أخذ

على البحترى مثلاً عدم إجادة البدايات. يقول ابن رشيق «ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له ثم يجيد باقى القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحترى. كان يضع الابتداء سهلاً ويأتى به عفواً. وكلما تمادى قوى كلامه»[١٧] فاذا كان شأن النقد صارماً هكذا، فكيف بنا ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين وأدوات معارفنا فى الصناعة الأسلوبية قاصرة؟ ومع ذلك فالاستهلال بكل مراحله وصنوفه ما يزال هو هو كما كان جزءاً من المطلع كما يقول ابن رشيق، وأن يكون ذا بنية كلامية خاصة، ومهمته جذب انتباه السامع، وغايته التمهيد للدخول إلى النص والعمل التى تربط أجزاء العمل هى الألفاظ، والألفاظ ما يحسن الكاتب بها الدخول وما يحسن بها الانسلال من البداية إلى المتن. فمثل هذه الشروط وإن تقادم الزمن عليها باقية ولازمة لكل عمل إبداعى مهما كان شكله أو نوعه.

بنية الاستهلال:

للاستهلال بنية فنية وأسلوبية خاصة تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص وهذه البنية آتية من:

أن محتوى وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال، فالاستهلال نتاج للنص.

وأن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً أو مفردات جديدة منبثقة منها.

فللاستهلال بنية خاصة تتناسب وموقعه فى أول الكلام أولاً، وموقعه باعتباره حاملاً لنوى النص كلها ثانياً.

الموقع الأول - أى ابتداء الكلام - فقد سبق شرحه فى الفقرة السابقة وإذا كان ثمة إيضاح لاحق ونقول عنه أنه فى هذا الموقع يشبه الجنين الذى ولد من أبوين وفى الوقت نفسه يصبح كائناً له شخصيته التكوينية. وتتم معاينته نقدياً بما يشبه الدراسة الميدانية لتفاصيل الأجزاء وهى فى طور النمو. فكل عضو مرتبط أولاً بالأعضاء الأخرى وفى الوقت نفسه مهيأة لأن تستطيل وتشتد وتقوى لتولد صيغ العمل اللاحقة عندما يكبر الجنين - الاستهلال - ويصبح رجلا - نصاً - ولذلك لابد للاستهلال من أن يكون بكلام توليدى، ديناميكى، فاعل، الكلمة فيه مشحونة بالمعرفة والاحالة والتأويل. والفاعل فيه فاعل مؤثر، يرتبط بالشخصية الدائمة الحضور فى النص، ويبنى جملته وفق صياغة أسلوبية تعد مركزية داخل النص، فاذا كان النص يكثر من الحال على الاستهلال أن يؤكدها أيضاً، وإذا كان النص يكثر من شبه الجملة على الاستهلال أن يؤكدها، وهكذا، فبالبنية الأسلوبية الشائعة والمؤكدة فى عموم النص على الاستهلال أن يؤكدها كنوى فاعلة له.

أما إذا كان النص تأريخياً أو مستلهماً التراث، وشخصياته تتراوح بين الماضى والحاضر، على الاستهلال أن يؤكد هذا كله وأن

يجعل منه المدخل الآمن للقارئ كي يؤشر له بأيسر الكلم بعض ما يدور في النص.

أما الموقع الثاني للاستهلال فهو الموقع / المضمون، وخصوصية هذا الموقع هو أن بنية الاستهلال الأسلوبية تتردد داخل النص على شكل جملة متشابهة الصور، أو النغمة الأسلوبية الشائعة. فاذا كان الاستهلال يعتمد السخرية مضموناً أسلوبياً فعلى الكاتب أن يؤكد السخرية داخل النص بما يشبه الذبذبة المترددة أو اللازمة وإذا كان الاستهلال يعتمد بنية بلاغية معينة على النص أن يحمل البنية ذاتها تردداً في داخله. وإذا اعتمد الاستهلال المبنى الرمزي أو الجمالي كجزء من بنية داخلية فيه، على النص أن يوسع من هذا المبنى. وهكذا يتحول الموقع الثاني للاستهلال من كونه جملة مبتدأ إلى جملة بناء أساس.

ويلاحظ بهذا الخصوص ان الاستهلال في الفنون القصيرة، القصة القصيرة، أو القصيدة أعقد بكثير من الفنون الموسعة. ففي القصيدة الغنائية مثلاً قد تكون كلمة واحدة من الاستهلال هي المعنية بالتردد في حين سيكون من شأن القصيدة المركبة بنية الاستهلال كله في كل مقطع إما من خلال كلمة منه أو صورة موسعة. والشأن نفسه في القصة والرواية، ولكل من الرواية والمسرحية المتعددة الفصول استهلالها الموسع، كأن يكون المشهد

الأول أو الفصل الأول كله، وسوف نجد هذا الاستهلال موجوداً في بداية كل فصل من الرواية أو المسرحية مع الاحتفاظ بأن لكل فصل استهلاله لها كلها، واستهلالات تبتدئ به فصولها يستمد خصائصه من الاستهلال الاصلي وفي الوقت نفسه يراعي تركيب الفصل الخاص به. يقول تودروف في الشعرية: «ان الجملة الأولى من أنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»[١٨]، ويعني هذا أن الجملة تتردد بناءً ومعنى في كل فصول الرواية، كما أن كل «انا كارنينا» قد ترددت ضمناً وبشكل موسع ما جاء في الجملة الاولى وهذا أفضل أنواع الاستهلالات على الاطلاق.

الاستهلال مبتدأ يستوجب خبراً، وإذا ألغى الخبر لا يصبح للكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ. وان المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره هو. ويعطينا هذا المبدأ خاصية انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات. وما التكرار أو التردد الأسلوبي الذي يعنيه هنا إلا الخبر للجملة الاستهلالية.

أما ما هي أنواع هذه الترددات التي يفرضها الاستهلال، فنجد من خلال الاستقراء لبعض النصوص أنواعاً عدة منها:

فهناك تردد المعنى، وتردد الفكرة، وتردد أسلوبي، وتردد نحوي – لغوي.... والاستهلال الجيد ما احتوى أكثر من مادة تتردد. والأضعف هو ما احتوى على واحدة منها.

والملاحظة الأخرى ان الاستهلال كلما كان قصيراً كان أبلغ. الاستهلال القصير مهما كان النوع الذى يبتدئ به، أفضل من وجوه عدة، أولاً أميل إلى التكثيف والتركيز، وثانياً يمكن السيطرة عليه لاحقاً، وثالثاً يقترب من الشعر فى كل المواقع. أما الاستهلالات الطويلة فتحتاج إلى دربة فنية عالية للسيطرة على تفاصيلها، كأن يكون الاستهلال فى البيت الأول منها - كما سنرى ذلك فى الملاحم القديمة.

من خصائص بنية الاستهلال الربط بين الموضوعات الواردة فى النص، كأن تربط بين الخوف والخديعة، الجنس والحب، الموت والعطف، وقد تربط بين موضوعات عدة. المهم فى الاستهلال أن يمد هذه الموضوعات داخل بنية النص بطريقة التوليد والاحالة. وإلا معنى أن تكون البناية ملخصة لنص دون أن يكون النص توسيعاً معرفياً ودلالياً للاستهلال. ولا شك أن وراء أية بداية، سواء كانت بداية لازمة أم منفتحة عقلاً ما، والعقل الذى نعنيه هنا جزء من البنية الكلية للاستهلال، فإذا كان تفكير الكاتب تفكيرا جماعياً، أو عاكساً نوعياً جماعياً يكون الاستهلال حاملاً لهذا العقل. أى يتعدى به من التفكير الفردى إلى المشروع الجماعى، وتصبح المعرفة منفتحة على آفاق أوسع، أما إذا كان العقل فردياً، وتجاربه ذاتية، ورؤيته محددة بأفق ضيق أصبحت البداية الاستهلالية لازمة منقطعة حتى ولو

امتدت تفاصيلها داخل العمل. فثمة مشروع هو: لا يمكن خلق أي تفكير، المشروع إيضاح أولى للمعرفة، ومدى أوسع للتفكير ولتجديد المخيلة، والاستهلال ليس إلا المجس الأكثر حساسية في إيضاح ما إذا كان العقل الكامن وراء النص جماعياً يمتلك مشروعاً أم كان فردياً محدد الرؤية. أمال القارئ فهو الآخر يستجيب ولو بحدود إلى الامكانية الفكرية التى ينميها الكاتب له. فالقارئ هو المشروع الممتد حضوراً في إدخال النص، فلو كان قارئاً اعتيادياً لا يحيل ولا يؤول تحولت الاستهلالات إلى مفاتيح أحادية، في حين تصبح عند قارئ ذكي ومعاصر، وله رؤية، مفاتيح لأقفال عدة. والفاعلية المستمرة داخل النص تتولد بمعونة عقل له مديات فكرية، وقارئ له استجابات منفتحة. والمبنى، أيّ مبنى، ليس إلا استجابة لا شعورية لمفردات الاستهلال وقد وجدت نفسها تتولد وتتجدد انفتاحاً على بقاع ما كان لها أن يجدها قبل ذلك، هنا لا نلغي العفوية في البدايات، ولا نلغي الشاعرية المتسمة بها كلماته، وإنما نؤكد أن الأسطر اللاحقة لأي استهلال ليست إلا فتح أبواب جديدة في بنية النص، أبواب تستطيع أن تصنع رؤية واسعة لمخيلة الكاتب في استيعاب تضاعيف الحدث.

في الاستهلال تكمن المسألة التالية، المخيلة والصنعة، فاذا كان الكاتب ذا أفق تخيلي نشط فهذا يغطي على بعض أخطائه، أما إذا

كان الكاتب ذا صنعة فنية فى البناء فسنجد أنفسنا أمام معرفة حقة. فى الحال الأولى تتحول الالفاظ والصور والسرود إلى إحالات نثرية تنبت فيها أوصال المادة فى أصقاعها المجهولة، أما فى الحالة الثانية فالالفاظ والصور والسرود تتحول إلى إحالات شعرية تستفيد من المخيلة لأجل توظيف وتأسيس المعرفة. وتستفيد من طاقة النثر من أجل توسيع دائرة الاستفادة، أو نجدها خلال عملية البناء الفنى تستحضر الأزمنة والأمكنة والمتشابهات الحضارية دون أى تعمّل لذلك. فالصنعة لا تعدم المخيلة كلية، ولكن المخيلة من دون صنعة لا تسهم فى تأسيس بنية متماسكة. فالبدايات الاستهلالية هى التى تفرض على الكاتب أولاً والقارئ ثانياً إمكانيات توسيع المعنى المضمر فى الاستهلال. وكما هى عادة البناء التقليدى المعروف، يكتسب الاستهلال سمة بناء الجملة الاسمية والجملة الفعلية وخلال ذلك يصبح بناء الجملة الفعلية أكثر الأبنية دلالة فى التوسيع والاحالة والتفكير لأن الفعل بطبيعته خلاق، مولّد، أما البناء الإسمى فمحدد حتى ولو كان الاسم ذا دلالة تأريخية عميقة.

تؤكد الجملة الفعلية إمكانية توليدية واشتقاقية، خاصة إذا كان البطل فيها متكلماً، وتؤكد الحال ذاتها مع تنوع فى الضمائر إذا ما اختلط فى الحديث المتكلم / الراوى، فالاثنان معاً يستجوبان الحدث ويتداخلان فى صياغة أسلوبية مركبة تتيح للنص أن يمتد فى بقاع

مجهولة. وأفضل البنى الاستهلالية على الاطلاق تلك التى تبتدئ بفاعلية غامضة، مبهمة مع شئ من الاحساس يثقل الزمن، فمثل هذه البدايات تضع النص أمام امتحان ذاتي عسير إما أن يوفى التركيبة الغامضة حقها من خلال البحث عن أبعادها ومجساتها الخفية، وإما أن يسقط فى المقدمات الاعتيادية. والغموض الذى نعنيه ليس التعمية أو الاشكالية الخاطئة المعرفة وإنما البناء النفى المتماسك الذى يختزن فى تراكيبه مستويات معرفة عديدة. والاستهلال الغامض، المبهم، الاشكالى، يوسع من فاعلية الادراك والمخيلة والصنعة، فهو إذ يعتمد الرجاء والتأجيل للكثير من الحالات الجانبية إلا أنه يواصل الكشف بهدوء عن الحدث المركزى، كما يسهم فى تذكية فاعلية الترقب والشد وهما عنصران مهمان فى قراءة أى عمل له استهلال غامض. قد لا نغالى إذا قلنا أن استهلال القصة البوليسية هو واحد من أفضل الاستهلالات الفنية لاعتماده على زرع نوى صغيرة، موحية وغامضة، على النص أن يفسرها لاحقاً. ولكن عند استعارتنا لمثل هذه الاستهلالات فى بقية النصوص علينا مراعاة شروطها الفنية الذاتية، فالاستهلال فى البناء البوليسى قائم على الكتمان والأسرار والتأجيل والارجاء، والابعاد المباشر للكشف وقائم على الايهام وتعدد مستويات الفعل، وتوازى الأحداث فى المشاركة الفعلية فى الجريمة.

تعتمد البنية الداخلية لأى استهلال على ثراء الكلمة والصورة وعلى قابلية إثارة التأويل والتداعى فالنص ليس جملاً متراصفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة منه واليه. إنه أشبه بالنسغ الصاعد والنسغ النازل فى تغذية النبات، هذه التبادلات والتأثيرات تغنى البداية كما تغنى النص أيضاً. ولذلك فثراء الكلمة ليس معناه غناها القاموسى فقط وإنما صياغتها، كفايتها الذاتية، إحالاتها المستمرة على الخارج والداخل معاً. كما تعتمد البنية الداخلية لأى استهلال على ثراء الخارج، التأويل والاحالات وإلا أصبحت أية جملة استهلالية سطحية المعرفة، محدودة الأفق، والخارج بمعناه الواسع، المجتمع، والناس وتجارب الاخرين، والتراث، وكل ما من شأنه أن يدخل عنصراً مفيداً فى إثراء الاستهلال ذلك لأن العالم المحيط بنا ليس مجموعة أشياء وجدت عفو الخاطر، وإنما هى صياغة فكرية متسعة المدى لأفعال الناس التأريخية، وعليه فأية مقولة اجتماعية أو أية مساهمة فكرية للاخر لابد أن تجد مداها المعرفى داخل النص، بمثل هذه الطاقة التفسيرية للاستهلال نعثر على بقع مضيئة فى أبسط الحيوات التى نحياها يومياً، إن صياغة أى منهج تأريخى لحال ما لابد أن تؤسس هذه الصياغة على مجمل أعمال البشر المتشابهى الأعمال، وإلا أصبحت أية حال تأتى بها القصة أو القصيدة مقطوعة الجذر.

الخارج بالنسبة إلى الجملة الاستهلالية خيمة تظلل أفق الكلمة، وساحة تجرب عليها خيولها، ولغة غنية بمفردات صياغتها بشر عاملون.

***

جرت في الوقت الحاضر تحولات جذرية على بناء الجملة الاستهلالية، فقد أضفت المدارس الأدبية واتجاهاتها على الآداب كلها سماتها وخصائصها وتبع ذلك بالضرورة تغييرات جذرية في عناصر النص، كان الأدب قديماً يبنى استهلالاته وفق صيغة معرفية واحدة، تتشابه بين المقالة والقصة الاجتماعية النقدية والكتابة الفلسفية والفكرية العميقة، كما تتشابه القصيدة التقليدية البناء باستهلالات متشابهة بالرغم من تنوع أغراضها. أما اليوم فقد جرى تطور بنائي كبير في معرفة المداخل والاعتناء بها، حتى نحسب ذلك من متطلبات الوعي الجديد بالواقع. فالمدرسة النفسية بالضرورة تفرض لوناً استهلالياً خاصاً بأعماق النفس ومستوياتها وأثر اللاشعور في ذلك. والمدرسة الواقعية بمختلف تياراتها التجريبية والتقليدية تفرض هي الأخرى مدخلاً لها، وقل ذلك بشأن الرومانسية وسواها. ويعني ذلك أن البناء الذي يبدو شبه متفكك في تيارات علم النفس يقابله بناء متماسك في الواقعية وبناء إحالي تأويلي في الرومانسية. هذه البناءات المختلفة تعكس مدى الثراء الفكري الذي

دخل على النص الجديد.

فى أدبنا العربى لم تزل البدايات الاستهلالية تأتى عفو الخاطر وأحياناً تعتمد على دربة الكاتب نفسه، حتى وجدت أن بعض الشعراء يستهلّون قصائدهم كلها تقريباً ومهما اختلفت مدارسها واتجاهاتها، بطريقة واحدة تتشابه مفرداتها وإحالاتها وان جلّ القاصين لا يفرق بين استهلال القصة القصيرة والقصة الطويلة.

حجم الاستهلال:

ما تزال آراء ارسطو فى الاستهلال حية، فهو يرى أن حجوم الجملة الاستهلالية تكون بجملة أو جملتين كما هو فى الخطب البرهانية والخطب القضائية. وقد سارت الخطبة العربية على هذا المنوال كخطب الامام على بن أبى طالب كرم الله وجهه[١٩]، وفى الأغلب تتألف الجملة الاستهلالية من جملة واحدة فقط، وفى أحسن الأحوال من جملتين مترابطتين فى البناء وفى المعنى. وفى القصة القصيرة من جملة واحدة، وفى الرواية من فقرة طويلة أو فقرتين، وأحياناً الفصل الاول منها كله .. وهذا أضعف أنواع الاستهلالات. فى القصيدة الغنائية والمكثفة كلمة واحدة، أو البيت الاول. وفى القصيدة الحديثة المركبة البيت الأول أو البيتان شريطة أن يسبق كل مقطع من مقاطعها باستهلال صغير آخر يستمد مادته من الاستهلال

الأسـاس. وفى مـسـرحـيـة الفـصل الواحـد المـحـاورة الأولى، وفى مسرحية الفصول المشهد الأول، وفى المقطوعة الموسيقية الضربة الأولى المتكررة، وفى اللوحة الفنية المساحة اللونية الأساس ... ولك أن تعـدد مـا تشـاء من الفنون والصناعـات ... وعـمـومـاً، فـالمـلاحم العربية واليونانية وهى أكثر الفنون تشعباً واتساعاً اعتمدت البيت الأول اسـتـهـلالاً مـتكامـلاً لـهـا . وكذلك الشـعـر الجـاهـلى، وبخـاصـة المـعلقـات. والجـملة المـفـردة أفـضل من الجـملتـين فـى الأعـمـال القصيرة، والجملتين أفضل من الكثرة فى الأعمال الطويلة، وتعتمد الجملة بناء على قدرة قـائلها وطريقة سبكه، وإمكاناته التعـبيرية، وليس للجملة حدود إلا بمـا يجـعلهـا مـفيدة، يقول الجرجـانى أبو الحسن على بن محمد بن على : «الجملة عبارة عن مركّب من كلمتين اسندت إحداهما إلى الأخرى»[٢٠] أمـا إذا توسعت الجملة واحتـاجت إلى من يفسرهـا عدّت كلاماً. والاستهلال لا يعتمد على الكلام، بل على الجملة المكتملة حتى ولو كانت بعشرات الكلمات.

الاستهلال بوصفه علامة :

تتـحـول الجـملة الاسـتـهـلاليـة داخل النص إلى عـلامـة تلازم كل مـفردات النص وذلك من خلال الفـعل التـوليـدى التكرارى لهـا داخل البنية الكلية للنص، فتكسب تبعاً لذلك سمات وخصائص الرمز الذى

يلازم كل المفردات. فتتضايف مع هذه المفردات، يعطيه لها خصوصيتها وآخذة منها ما يغنى رمزيتها. ما النص فى حقيقة أمره إلا توليد تكرارى متحول للجملة الاستهلالية، وقد اكتسب هذا التحول من خلال بنية السرد – وكل نص له بنية سرد خاصة به ومن خلال حركة الزمان والمكان وفعل الشخوص: تكوينات أسلوبية جديدة هى بالتالى بنية الخطاب كله.

ففى العمارة مثلاً، وهى تكوين مكانى – زمانى، يعمد المهندسون إلى جعل الجملة الاستهلالية فيه هى المدخل، فيحل المدخل العلامة الرمزية للعمارة، فيكون بعد ذلك، خلال فعل التكرار التوليدى له علامة تتداخل فى كل مفردة من مفردات العمارة. هذه الجملة الاستهلالية – المدخل – ستكتسب سمة تحويلية متنقلة علاماتها من هيأتها الأولى التى وجدت فى المدخل إلى هيئات جديدة تضمر العلامة فى التكوينات الأسلوبية التى أدخلها المعمار فى مفردات خطابه المكانى. هكذا نجد العمارة كلها ما هى إلا تنويعات أسلوبية متكررة ومتحولة عن الجملة الاستهلالية – المدخل —— ولكن بطريقة تجعلنا نفكر ان هذه الجملة – العلامة – قد ولدت بعد أن اكتملت بنية العمارة كلها فى مخيلة المهندس، لذلك تشعر وأنت تعايش عمارة ما أنك تحيا فى كل موقع من مواقعها بطريقة تشعرك أنك فى وحدة كلية شاملة متضايفة.

والعمارة فن مكانى، أى أن كل بقعة منها لها خصائص العمل فالساحات الواسعة أو «الغرف»، أو القاعات، أو التصميمات الترفيهية» تخضع كلها لمنطق الجملة الاستهلالية التى يصبح تكرارها فنياً تكويناً من تكوينات علاماتية متحورة. وبالضرورة لن يكون الشكل المؤكد فى هذه التكوينات هو المادة العلاماتية وحده، وإنما البنية الداخلية للعلامة هى الأخرى تتكرر وتتوالد. ولذلك لا يكون البصر أو الإحساس المباشر مقياساً لمعرفة التفاصيل الكاملة لتحورات الجملة أو لتطورها فى البنية العامة، ما لم تقترن هذه الأحاسيس بفعل المعايشة الفلسفية له. بمعنى أنّ الاحساس المتولد من مشاهدة المدخل - الاستهلال - وحتى بقية مفردات البناء المعمارى يولّد فينا موقفاً يفترض أن المهندس قد قصده وان هذا الموقف فرض عليه شكلاً بصرياً محسوساً، يتلاءم والمحتوى الفلسفى، وفى ضوء ذلك نقول أن هذه العمارة اسلامية، وتلك قوطية، وان هذا المبنى جامعاً وذاك كنيسة والآخر قصراً.. وستكون وظيفته بالضرورة متضمنة فى الوحدة (العلامة) التى تكررت خلال فعل التوليد لها بأشكال فنية وفكرية جمع المهندس فيها أبعاد الفلسفة المراد التعبير عنها. والصعوبة التى يلقاها المهندس المعمارى الحديث هى الفرضيات السياسية والاجتماعية التى يطلب تأكيدها فى العمارة، فالحداثة وفق هذا السياق لابد وأن تخضع لمنطق

المصاهرة بين الهوية القومية أو الطبقية ومنطق الهندسة الحديث. فيروح المهندس المعمارى جامعاً لنظريتين متباعدتين زمنياً فيضمنهما الجملة الاستهلالية للعمارة. لكنه سرعان ما يفقد المواصلة لها فى بقية مفردات العمارة مستجيباً للحاجات الضرورية التى تميلها عليه المنفعة الوظيفية والجمالية لطوابق العمارة أو لمفرداتها. عندئذ يلجأ - حتى ولو وجدت العلامة متضمنة فى هذه المفردات - إلى الغاء ضمنى لأحد أمرين، إما للوحدة العضوية التى اعتمدها كعلامة أو لمنطق الحداثة فى التركيب وفى الصياغات، وهنا تبدأ الصعوبة فى استيعاب مثل هذه المصاهرة، فيلجأ إلى التنرينية أو الكولاج مقحماً مفردات مؤكدة إما للعلامة أو للحداثة المغايرة لمنطق العلامة. وغالباً ما تكون مثل هذه المصاهرة التنرينية مؤقتة، إذ سرعان ما يجرى تجاوزها وظيفياً. فالجمالية وفق هذا السياق غير متأصلة.

وخلاصة القول أرى أن الجملة الاستهلالية فى العمارة تؤدى الوظائف الفكرية الآتية:

١- إنها جزء من شكل كلى حيث هى شكل أيضاً لكنه يتحول خلال الفعل التكرارى التوليدى إلى محتوى دلالى. فالموتيفة الصغيرة التى نراها وقد عممت على كل مفردات العمارة تكتسب وظيفتها الجديدة من خلال الموقع الذى وجدت فيه، والعلاقات المكانية التى

تربطها مع ما يجاورها، ومع المشاهد أو المعاش لها، وهنا ندرك أن المبنى المعمارى، هو مبنى حكائى متنه الحكائى هو التنويعات الأسلوبية والجمالية للمفردة الاستهلالية وقد أدخلت فى تركيبات جديدة.

٢- إن الوحدة العضوية للمبنى ما هى إلا تطوير اشتقاقى من الموتيف الاستهلالية عندما تتوسع هذه الوحدة، أو تدخل فى علاقات جديدة تكسب وتكتسب، تنمو وتندثر، إنها أشبه بالحجيرة البشرية فى الوقت الذى تكون فى الجسم البشرى، تكتسب وظيفتها ووجودها من خلال العضو الذى تدخل فى تركيبه، فالعين والأذن والقلب.. الخ، كلها من الخلايا نفسها، لكن الخلايا فى هذه الأعضاء تكتسب وظيفياً هوية العضو. وما العمارة الحديثة إلا جسد بشرى له هويته العامة كجزء من صنف مكانى / هندسى، له هويته الخاصة كجزء من تكوين فكرى حديث، وهويته الفلسفية كجزء من بناء عقلى، ايديولوجى معاصر أو قديم.

٣- والجملة الاستهلالية المتحولة إلى علامة والمتضمنة أول الأمر فى المدخل بوصفها علامة بارزة، تتحول داخل النص المعمارى إلى قيمة معيارية، فلسفية يتزاوج فى تركيبها الحس الفلسفى الوظيفى للدولة وللمجتمع، بوصفهما هوية خارجية تريد المؤسسات الكبرى تعميق فلسفتها المعرفية فيها، أو بوصفها هوية داخلية يريد

المهندس المزاوجة بين الحداثة وفكر المرحلة.. لذلك اكتسبت هذه الجملة بعداً فلسفياً ازدواجياً. إن القوس أو الزخرفة الاسلامية ليست شكلاً من دون فلسفة ولكنهما لن يكونا فى عرف الهندسة المعمارية المعاصرة إلا هوية لماضٍ، ولن يجرى التعامل الجديد معها إلا متى ما كان المهندس المعمارى تقدمياً، عندئذ يراهما وفق سياقات الحداثة لا وفق سياقات التراث القديم.

٤- البعد الزمنى للجملة الاستهلالية، هو حضور الماضى فى الحاضر فى اللحظة التى يحتاج الحاضر فيها إلى الماضى، لا حاجة استدلال معرفى، وإنا حاجة تفسير فالحاضر هو الأقوى بوصفه محصلة الأزمنة. كلنا نحمل الطفولة فى أحشائنا بصيغ أفعال، ولعلنا الوحيدون بين الكائنات الحية نعى الزمن، بوصفه فعلاً متراكماً نوعياً، لا بوصفه سلسلة متراصفة مستقيمة، الزمن جدلى بالضرورة لأنه يضع الفرد منا، أو المبنى من المُبانى فى سياقات جدلية متضايفة، تحتوى الزمنية كجدل مركّب للحياة، كما تحتوى الزمنية الخاصة بالفرد

٥ – الجملة الاستهلالية فى الفنون المكانية [بالعمارة، والرسم، والمسرح] هى جملة مكانية تستخدم لغة الفن الخاص لتدال على نفسها، فهى فى العمارة جزء من المبنى وهى فى اللوحة قيمة لونية، وهى فى المسرح – بما فيه نص المسرحية مدخل حركى / لفظى.

٦- لكن بعض الاستهلالات تولد غامضة، أو فى المواقع الخفية من الفعل، [كاستهلالات الجريمة، أو السرقة، أو الفعل النفسى]، لذلك يلجأ المحلل النفسى أو القاضى أو المحقق إلى تجميع أدلة مختلفة كى يتوصل إلى الفعل الدافع. وبعد الوصول إليه، والتأكد من لغته، يبدأ المحلل بنسج خيوط النص من جديد، هكذا تبدأ أحياناً القصص البوليسية أو حياة المصابين بخلل نفسى ما. وهكذا لابد من بعض الغموض فى الجملة الاستهلالية حتى ولو كانت معلنة، ومن ترك جزء منها غامضاً لا يعطيك أسراره إلا متى ما اكتمل النص وفى أحايين كثيرة نعود إلى البدايات كى نعرف ما وصلنا إليه فى المتن.

الهوامش

١- محيط المحيط. مادة هل.

٢- الفيروزبادى، لسان العرب. مادة هل.

ويشير أبو الحسن على بن محمد بن على الجرجانى فى التعريفات بأن (الاستهلال) أن يكون من الولد ما يدل على حياته من بكاء أو تحريك عضو أو عين، ص ٢٠.

٣- الثوابت فى اللغة والفكر. بحث فى العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربى. ريمون طحان. مجلة مواقف العدد ١٥ آيار - حزيران ١٩٧١.

٤- المنطق الشكلى والمنطق الديالكتيكى. كيدروف. ترجمة محمد عيتانى وسهيل أيوب. منشورات مكتبة عائدة بديره. دمشق ص ٣٥

٥- م. ن ص ٣٤

٦- الخطابة، لارسطو. ترجمة عبد الرحمن بدوى. منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠ ص ٣٤

٧- م. ن ص ٢٣٥ - ٢٤٠

٨- م. ن

٩- م. ن

١٠- المثل السائر. لأبن الاثير. جـ٣ ص ٣٠٤

١١- الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرانى تحقيق إبراهيم البجاوى ص ٤٨

١٢- التخليص فى علوم البلاغة للإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى الخطيب، ص ٤٢٩

١٣- الخطابة. مصدر مذكور، ص ٢٣٨

١٤- المثل السائر. ابن الاثير جـ٣ / ٣٠٤

١٥- البديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ تحقيق الدكتور محمد أحمد الهاشمى ط١٢ سنة ١٩٦٠، ص٢١٩

١٦- جواهر البلاغة. مصدر مذكور، ص ٤٢٠

١٧- العمدة لأبن رشيق

١٨- الشعرية. تودروف، ص ٤ ترجمة إبراهيم الخطيب

١٩- نهج البلاغة، تحقيق الامام محمد عبده، ص ٧٠٢

٢٠- التعريفات. مصدر مذكور، ص ٤٨

(*) لا أدرى من القائل بهذا، ولكن كما يبدو أنى قد سمعته أو قرأته ولم أستطع التثبت من مصدره. وعليه قوست القول.

الباب الثانى

الاستهلال فى الآداب القديمة

الفصل الأول

الاستهلال المركز فى الملاحم القديمة

بنية الاستهلال فى ملحمة كلكامش

تعتبر ملحمة كلكامش من أقدم ما وصلنا من الملاحم الانسانية، ومن أكثرها صلة بالبشر والآلهة دون أن تختص بطرف واحد منهما لوحده، كما أنها ذات صياغة أدبية تجمع بين البعد الأسطورى والواقع الاجتماعى لأحد الملوك السومريين القدامى.

على المستوي البنائى لهذه الملحمة الخالدة، نجدها مستوعبة لكل شروط بناء الملحمة المتعارف عليها، وفى الوقت نفسه تعكس الطريقة الفنية الشائعة فى التأليف يومذاك. وهي أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها وعلي وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول «الصدر» ولهذا عُرفت ملحمة كلكامش فى الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة «هو الذى كل شيء»(1). ولأول مرة فى تاريخ الآداب يصبح الاستهلال عنواناً، وبذلك ينتقل معناه من مجرد مفتاح

يدخلنا الى بيت الملحمة، الى محتوى لها. ومع ان الاستهلال يتجاوز العنوان فيكمل له البيت كله:

« هو الذى كل شيء فغنى بذكره يا بلادى»

إلا أنه يكتفى بـ «هو الذى رأى كل شيء». فقد حمل هذا الجزء معنى الكل. وميزة استهلال ملحمة كلكامش، أنه يكوّن سورات متداخلة، وقد وزعت على ألواح الملحمة، اللوح الأول منها يكاد يوسع من الاستهلال المكثف ليكون النواة الثانية بعد المطلع التى ستتوالد الى نوى أخرى. تقول الملحمة فى لوحها الأول:

فانظر الى سوره الخارجى تجد آفاريزه تتألق كالنحاس

هو الذى رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادى

وهو الذى عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء

لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان

لقد سلك طرقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة

بين أسوار الوركاء المحصنة

وحرم أى – انا المقدس والمعبد الطاهر

وأنعمْ النظر في سوره الداخلى الذى لا يماثله شيء

اعل فوق أسوار الوركاء

وامش عليها متأملاً تفحصً أسس قواعدها وآجر بنائها

أفليس بناؤها بالآجر المفخور

وهلّا وضع الحكماء السبعة أسسها»[٢] .

ولو أجرينا تفصيلاً لمفردات الاستهلال نجد أن كل كلمة منها تولّد عشرات الصور والحالات داخل الملحمة. فـ «هو» الضمير والدلالة نجده

هو الذى رأى

هو الذى عرف

هو الذى أبصر

هو الحكيم العارف

هو المبصر والكاشف

هو الذى جاء بانباء الطوفان

هو الذى سلك الطرق الوعرة

هو الذى نقش خبرته فوق الحجر

هو الذى بنى أسوار الوركاء الخارجية والداخلية

هو الذى أرشد الحكماء السبعة لطريقة بناء الوركاء

..... الخ.

وداخل الملحمة، يتحول الضمير «هو» الى «الأنا» ويتجسد عيانياً وفعلياً بكلكامش، ويتحول فعل الرواية الذى أخبَرنا الراوى فى أول

الملحمة الى فعل التجسيد للأنا. ويختفى الراوى خلف أجيال من تداول الملحمة وعشرات الشعراء الذين صاغوها والمجتمعات التى حكتها. فالـ «هو» التى تصافحنا فى كل سطر منها، هي «كلية» المعنى، شاملة لكل الضمائر، متداخلة فى ذوات كل الشعراء. ولذلك لا مؤلف واحد كما يعتقد بل مؤلفون عدة، ولا شعب واحد قالها، بل شعوب عدة، وها هى الآن تقرأ فاذا بـ «هو» ليست «أنا» المعاصر، بل «أنا» القديمة، أنا المشبعة بوجود الهى، هو المحول لكل الأفعال، والمبانى المدنية – سلطة الحكم – والمقترنة باسمه. وما الملحمة إلا تفصيل أسطورى مشبع بواقعية هذه المملكة المهددة بالموت.

يرتبط «هو» باسم الموصول «الذى» فينفتح عالم الضمير على أفعال لها بُعد «ماضٍ» ونجد الفعل «رأى» الماضى يجمع بين فعلى الرؤية والرؤيا. وكلاهما متداخل الزمن، فنجد كل مقطع منها فيه شىء من أفعال هذه المداخلة: رأى – عرف – أبصر – جاء – سلك – نقش – بنى – ثم يتحول الفعل من الماضى المشبع بالرؤية والرؤيا، الى المخاطبة المنفتحة على الزمن، زمن القارئ، وزمن الملحمة الداخلى. فنجد أفعال مثل: انظر – أنعم – اعل – امش – ثم ينفتح هذا الأمر على واقع أشمل هو الوعى بما تحقق – تفحص – أفليس – هلا – ... كلمات مخاطبة وتساؤل استفهام، وكأن النص يحاكى فيك ما هو أبعد من فعل المعاينة الظاهرية لما تحقق على

يد كلكامش.

أما «رأى» فهي فعل للعين وللقلب، كما تقول القواميس العربية، وفي الاستهلال يجمع الفعل بين الرؤيتين: الرؤية العيانية المباشرة لما فعله كلكامش من انجازات حسية معاشة ومؤكدة لسلطته، ورؤية ما يمكن أن يتصوره القارئ من أفعال أتاها لا يمكن رؤيتها بالعين، بل بالبصيرة. واذا كان فعل الرؤية يعاش فان فعل «الرؤيا» يُدرك ويؤول. وفي الملحمة نجد الفعل الثاني ينفتح على موضوعين كبيرين:

١ - الفعل الذى جسده كلكامش بسفرته لنيل الخلود، وهو فعل اجتماعي، مقروء، ومعروفة حروفه.

٢ - الفعل الثاني، هو الفعل الذاتي، وقد تمثل بصراعه مع الموت، والبحث عن خلوده هو وسط «رؤيا» لا تتوافق مع مسار الفعل الأول.

واستخدم الشاعر للفعل الثاني، الحلم، حلم النوم وحلم اليقظة. وقد توزع هذا الحلم على جسد الملحمة فكان ثلاثة أحلام:

١ - الحلم الأول: حلم حَلِمَ به فى أول بداية تفكيره بالخلود، وبالمهمات التى ستقع علي عاتقه كملك عظيم. حيث رأى فى هذا الحلم أن »شهاباً يسقط من السماء فتعجب منه أهل اوروك وعندما يقص حلمه لأمه ننسون سليلة الآلهة، تفسره له بقوله «الشهاب الساقط غريم لك وسيكون مماثلاً لك بالبأس والقوة، لكنه سيصبح

رفيق العمر الذى لا يخذل »[٣] . وتحققاً لهذا الحلم، ظهر أنكيدوا، بطل وصديق رحلته. لتبدأ الملحمة بعد هذا الحلم بالانفتاح علي أفعال أخرى، يخرج الشاعر بها من اطار الـ «هو» الى اطار «الأنا» ومن المملكة المسورة الى الغابة، ومن الذات الى الصداقة.

٢ – الحلم الثانى، حينما رأى كلكامش «ان الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوى»[٤] . وعندما يقص حلمه لا يجد تفسيراً له، إلا أن صديقه انكيدو يمرض وبمرضه تبدأ خطوات الموت تقترب، يتأكد هذا الحلم بحلم آخر يحلمه صديقه انكيدو – وكأنه هو الذى يحلم (بأن صور الموتا لمفزعة تأتيه) ثم يموت أنكيدو تحققاً لحلم مزدوج بين الاثنين.

٣ – الحلم الثالث، حلم يقظة مبتدئ بتساؤل نهائى مطلق، ويحدث له قبل رحيله الى انونا بشتم حينما يسأل صاحبة الحانة بقوله:

«والآن يا صاحبة الحانة ها أنا أطيل النظر الى وجهك، أيكون فى وسعى ألاّ أرى الموت الذى أخشاه وأرهبه؟»[٥] .

وتجيبه صاحبة الحانة «الموت حقيقة ملازمة للحياة». وهكذا يستمر كلكامش برحلته وهو يحمل رؤيا الموت من ثلاث «رؤى» فما يتحقق له من الخلود إلا مسعى البحث وهو وحده الخلود بمعناه الأوسع.

أما جملة «كل شيء» فى الاستهلال، فهى تلخيص مكثف لأفعال

الرؤية والرؤيا. فهى جملة جامعة شاملة تحيا بين طرفى الموت – الحياة. لذلك تنفتح على معلوم معاش مرئى ومبصر. وعلى مجهول مؤول وكائن فى الزمن. «فكل شىء» لا معنى لها، واذا زيدت أو نقصت فذلك يعود الى تأويل القارئ – السامع لها.

هذا ما يخص الاستهلال المكثف الذى ابتدأت به الملحمة «هو الذى رأى كل شىء» أما اذا أكملنا البيت كله «فغنى بذكره يا بلادى» يكون الاستهلال قد انفتح على زمن مستقبل لا حدود له. فالغناء – الأناشيد – فعل يلازم كل الملاحم القديمة. وفى الالياذة والاوديسة يبدأ استهلالها بفعل «غن». ويعنى ضمنا أن الموسيقى والغناء كانا أسلوبين شعريين يستذكر بهما المنشدون ذكرى الابطال الخالدين. وان رواية هذه الملحمة غناءً وإنشاداً، تخليد للبطولة وللبلاد التى احتوت هذه البطولة. ولذلك كانت الملحمة البابلية القديمة ملحمة لكل البلدان، ولكل الشعوب. وبفعل الغناء والانشاد زيد عليها وانقص منها ولذلك ظهرت روايات عدة لها.

وعموماً فالغناء يلازم الملحمة، ويجسدها شعبياً، ويعيد للناس – السامعين – ذكرى الأبطال، ويمجدهم، وبالتالى يمجد البلد الذى انتموا اليه.

أما اذا توسعنا فى الاستهلال – وهو غير جائز نقدياً – فان اللوح الأول الذى أدرجناه لتأكيد دور «هو» الذى ورد فى الاستهلال

كله يمكن أن يعد استهلالاً على طريقة بناء الرواية لا الملحمة؛ لأن الرواية تحتمل اطالة الاستهلال بعد أن تبدأه بجملة مكثفة. وهذا يعنى أن الاستهلال الموسع الذى حددناه بالرواية، هو أحد نتائج الملحمة، بوصفها فناً مزدوجاً كما يشير الى ذلك جيرار جينيت. والفنون المزدوجة تعتمد الاستهلالات المكثفة والاستهلالات الموسعة ويعد فى هذه الملحمة، التفصيل الأول للاستهلال، وهو تفصيل كما سبق وان قلنا يمثل السورة الأولى فى النص، حيث سيتوزع علي ألواح الملحمة، فيحمل كل لوح جزءاً من هذا اللوح. اذ ما من شيء يحدث فى النص إلا وله نواة فى الاستهلال.

الاستهلال المركز فى الملاحم اليونانية

ا - الالياذة :

وبمثل ما كان استهلال ملحمة كلكامش، نجد استهلال الالياذة، يبدأ هكذا:

« غنى أيتها الربة غضبة اخيلليوس بن بيليوس المدمرة»(٦) . وما الالياذة إلا غناء شعبى لغضبة اخيلليوس المدمرة التى أسهمت بحرب طروادة. وهدف هوميروس ليس كتابة تأريخ وقائع حرب طروادة وانما التغنى بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها،

وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهى «غضبة اخيلليوس المدمرة» وربما وجد فى هذه الحادثة التعبير الملحمى المتكامل عن الحرب كلها. كان اخيلليوس بطل الأبطال الاغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الاغريقية اجا ممنون الذى اغتصب منه احدى محظياته فترك الحرب واعتكف فى خيمته وكان للاغريق أن ينصروا من دون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا اليه الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثنوه عن اعتزال الحرب وما أفلحوا، لكن ما أن علم اخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس علي يد هكتور البطل الطروادى حتى استشاط غضباً فعاد للحرب على الفور وقتل هكتور ومثّل بجثته إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة، وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى فى فن الكتابة الأدبية والتأليف الابداعى بصفة عامة، وهو الانطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف نفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى وهو ما يسميه النقاد بمبدأ «الى قلب الأشياء» والذى لا يزال ساريا الي يومنا هذا[7] .

فالاستهلال الجيد يحدد الموضوع من البداية، ويخضعه لقانون واحد كلى. فمهما تكن شخصية اخيلليوس، فقد خلدت الالياذة لنا بطلاً متكاملاً، وهو فى رأى هوميروس أشجع الاغريق، فما كان من الالياذة إلا أن جعلت من سيرته وضعاً خالداً ابتدأت به من محطة

البطولة – رفضه للحرب – وانتهت بسقوط طروادة، نهاية للحرب.

الاستهلال المكثف هنا لا يوضح كل أجزاء الملحمة التي بلغت أربعة وعشرين نشيداً، وانما يكثف لنا لحظة درامية خاصة بالتأليف الملحمي، أى البداية فى لحظة كلية المعني. وهى اللحظة التي جسدت عظمة زيوس فى خلق الصراعات بين الآلهة والآلهة، والبشر والبشر. ولذلك فالالياذة ملحمة الحب والحرب كما يطلقون عليها، وأبطالها خليط من الآلهة والبشر وتحاكى واقعاً أسطورياً قديماً تمكن الانسان من خلاله صياغة فكرة الكلية لخلق العالم وفق نظام صارم ومنضبط، واذ تتداخل حيوات البشر بأشياء ومشكلات الواقع اليومية يحدث ما يطلق عليه نقدياً بالأفعال المؤثرة فى الكلية المطلقة وتصور الملحمة النساء وفق معيار جمالى فريد، وتصور العشق وكأنه قطعة روحية مغناة بأفواه كل البشر. وعبثا محاولتنا الالمام بكل ما يوحى استهلال الالياذة به. فالملحمة من السعة والتشعب ما تعجز عنه تصورات الاستهلال المكثف.

إلا أن لكل أنشودة من أنشوداتها الاربعة والعشرين استهلالها الجزئى الصغير، وبذلك نجد هوميروس قد نقل ثقل ومعانى الاستهلال الاول الى تفاصيل الملحمة، فغضبة اخيلليوس المدمرة، كانت موزعة علي أناشيد الملحمة وكل أنشودة منها حملت روح ذلك الاستهلال.

٣ - الأوديسة :

يبدأ استهلال الأوديسة هكذا :

«غنّي يا ربة الشعر عن الرجل الراحة الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة»[٨] . ففى هذين البيتين يناجى الشاعر مستجدياً ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزمع إنشادها. وهو هنا يحدد موضوع ملحمته الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله غير طائل. إن تشرد اوديسيوس فى الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة، ثم ما رافق هذه العودة من أهوال ومشاق وما حدث لزوجته وابنه وما جرى فى القصر من أفعال الخطاب، كل ذلك وقد صاغ ملحمة بشرية تتداخل فيها الآلهة بقرارات تغير وتدفع بمسار الأحداث. فرحلات اوديسيوس الملاح التائه إذن مثل غضبة اخيلليوس فى الالياذة، «هى بيت القصيد وهي قلب الملحمة وبها الذى يتجه اليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته»[٩].

وخلاصة القول ان استهلال الملاحم من الوضوح والتركيز والقوة ما يمكننا أن نقرأ فيه كل أنواع الاستهلالات الأخرى، الموسع منها والمكثف. لأن الملحمة فن مزدوج البناء، حمل كل عنصر من عناصرها ما ظهر فى الأزمنة اللاحقة من نوى صغيرة مضمرة، ولما تغيرت الحياة والنظم الاجتماعية وتطورت فنون القول والتعبير ظهرت عناصر فنية جديدة كانت موجودة فى العناصر السابقة ولكن بشكل

أجنة صغيرة لم يتوفر لها المناخ الطبيعى لولادتها يومذاك. فالملاحم والمآسى من العظمة الأسلوبية والشمول الفكرى ما كانت لتؤكد قوة الأفكار الأولى لخلق الفنون. فهي فى تركيبها الأول كانت تعبر عن نضج الطفولة البشرية. .

وانسحبت طريقة بناء الاستهلال فى الملاحم اليونانية القديمة علي معظم التآليف اللاحقة لها. فلقد زخرت اليونان بتآليف شعرية عديدة، لعل أهمها الأناشيد الهوميرية التي اعتمدت طريقة هوميروس فى البناء. وقد أنشدت فى المحافل والأعياد، وقيلت فى الحب وفى الحروب، لعل اخيون وسافو وغيرهما من أكثر المؤلفين لها.

ولم يستقر الحال علي هذا الأسلوب فى البناء فى مرحلة دون أخرى، ولا فى نوع دون آخر. إن قارئ كتب افلاطون الفلسفية - علي لسان سقراط - يجد أن الاستهلال فيها عنصر من عناصرها، بالرغم من أنها كانت متقدمة الانشاء على الملاحم. فالاستهلال عنصر لا يستغني عنه أى منشئ كان.

الهوامش :

١ – ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

٢ – مجلة عالم الفكر. ملحمة كلكامش، الدكتور فاضل عبد الواحد، مجلد ١٦ ع١.

٣ – م.ن

٤ – م.ن

٥ – م.ن

٦ – الشعر الاغريقي أحمد عثمان، عالم المعرفة ع ١٧ – ١٩٨٤ ص ٣٣.

٧ – م.ن

٨ – م.ن

٩ – م.ن

الفصل الثانى

الاستهلال الإهابى فى الخطابة

- ١ -

يرى ارسطو أن الاستهلال جزء من البرهان على الشىء « لا نذكر الشىء إلا من أجل البرهنة عليه» [1] . والبرهان لا يتم فى الخطابة التي تعتمد الخطيب أداة فعل لها إلا بالكلام. فالاستهلال إذن بدء الكلام. أى نبدأ بالتعبير عما نقصد اليه ثم نسترسل.

عوامل نجاح بدء الكلام أن يكون للخطيب شخصية قوية وحجة أقوى، ولسان واضح فصيح، وصوت جذاب، واسترسال جيد، وانتقالات واضحة دون تعمّل. لذلك ربط ارسطو الخطابة بالسامع، فهو المعادل الثانى للخطبة والخطيب، وجلب انتباه السامعين، هدف وغاية، فمحتوى الخطبة إذن أن يصل الى جمهور السامعين، ويبلغ مبلغه وغايته ظل الطريق الى التحقق الفعلى من النجاح. فالاستهلال إذن يقصد السامع مباشرة، ويحاول اقناعه، والاقناع أول فعل من

أفعال الاستهلال الجوهرية. فاذا لم يكن الاقناع من البداية ضاعت الخطبة وضاع البرهان وضعفت الحجة. «فالغرض من الاهابة بالسامع هو أن نجعله أحسن استعداداً نحونا أو أن تثير حفيظته وأحيانا لجذب انتباهه أو لصرفه»[٢] . وفعل الجذب إذ يبتدئ بالاستهلال عليه أن يستمر الخطيب به طوال خطبته وإلا فقدت الخطبة أغراضها وأهدافها. لذلك يولى ارسطو فن جذب الانتباه عناية خاصة إذ يقول «جذب انتباه السامعين أمر مشترك بين كل أجزاء الكلام عند الاقتضاء، لأن الانتباه يتراخى فى سائر المواضع أكثر منه فى الاستهلال»[٣] . والسامعون فى عرف ارسطو هم أناس هذا الواقع، وصوته التأريخى، أولئك الذين حددت الحياة أفكارهم وربطتها بمشكلات كبرى، لذلك تصبح الخطبة احدى الحلول الكلامية لهذه المشكلات. فالسامع عند ارسطو ليس صوتا خارج التاريخ، ولا هو انسان بلا مشكلات بل هو انسان هذا الواقع، المشبع بمشكلاته والمشارك بحلولها. ولذلك تكون الاستهلالات موجهة نحوه، وقادرة على شد انتباهه، وبالتالى اشراكه فى الموضوع. «إن أمثال هذه المداخل ليست موجهة الى سامعين مثاليين، بل الي سامعين كما نجدهم فى الواقع»[٤] . أى أولئك الذين عاصروا الأحداث، واشتركوا فى صياغتها، فهم جزء من التركيبة الفكرية التي على الخطيب أن يوليها اهتمامه الخاص. لذلك ركز ارسطو على السامع المشترك

بأحداث الخطبة، الذى هو بعض من العقلية الكلية للمجتمع. وضمن هذا الفهم يستطيع الخطيب أن يجدد فى خطبته، وأن يكون بليغا فى استهلالها.

أما إذا كانت الخطبة فى موضوع قديم، وأهدافها لا تتصل بحاضر السامع ومشكلاته، ضعف الاستهلال، وقلّ تبعاً لذلك انتباه السامع وانصرف الي غيره. وقد يتطلب الأمر من الخطيب أن يصرخ أو يقول كلمات استجداء، مثل «رجاءً أعيرونى انتباهكم... أو سأخبركم بشىء لم تسمعوا مثله أبداً...». ومثل هذه الأقوال قد تضعف الاستهلال الأساس، وتفتح الطريق الى استهلالات فرعية أخرى تغير مجرى الخطبة وتحرفها عن خطتها وهدفها. «فالسامعون يزدادون التفاتاً الى الأمور المهمة، والتى تتناول مصالحهم، والتي تثير الدهشة، والتي هى لذيذة، ومن هنا ينبغى أن نقرر فى أذهانهم أن الخطبة تتناول مثل هذه الموضوعات»(٥) . ولن يتم ذلك للخطيب إلا إذا كان استهلاله مشيراً الى هذا ، حاوياً لرموزه، موحياً به. ومتى ما واصل السامع الاصغاء الى أقوال الخطيب المؤكدة لهذه الموضوعات حقق الاستهلال غايته.

من خصائص الاستهلالات فى الخطبة، أن تحوى النقيضين المتصارعين: الشئ ونقيضه. وبذلك يحقق مبدأ جدلية العبارة الأولى، التى هى مدخل مأمون الى قلب الأشياء والافكار. على

الاستهلال أن يحقق إثارة نفسية لدى السامع، والاثارة النفسية المعنية هنا، أن يثير الخطيب فى استهلاله وفى خطبته الأحوال النفسية المشتركة بين موضوع الخطبة وأحوال السامع النفسية. وبذلك يحقق مبدأ جلب الانتباه، وانقياد السامع الى جوهر الموضوع، وبالتالى إبلاغ الرسالة.

- ٢ -

يحدد أرسطو نوعين للاستهلال فى الخطب، هما: استهلالات الخطب البرهانية، واستهلالات الخطب القضائية. ومن داخل هذين النوعين يبتدع فروعاً أخرى للاستهلال.

من أمثلة الاستهلال للخطب البرهانية، خطبة جورجياس الأوليمبية عندما بدأها:

« أيها الهيلينيون هؤلاء رجال جديرون باعجاب الجميع». بهذا استهل مدح أولئك الذين أنشأوا المدائح. فى حين ذمهم إيسقراطيس فى استهلاله لهيلانة عندما قال:

« لأن أصحاب المراء لا شأن لهم بهيلانة». وقد أراد إيسقراطيس ذمهم لأنهم كرموا الصفات البدنية بالجوائز دون أن ينشئوا أية مكافأة لأهل الحكمة والفضيلة، ويعنى ضمنا أن هجومه

كان منصباً على السفسطائيين وقد تمثل بالكلبيين والميغاريين»[٦].

أما استهلالات الخطب القضائية، فتشبه استهلالات القصائد الملحمية «أى يهيىء نموذجاً من الموضوع، كيما يعرف السامعون مقدماً شيئاً عنه، وحتي لا يكون الذهن فى حال تعلق، لأن ما ليس محدداً يؤدى الى الشرود، وهكذا فان من يضع البداية فى يد السامع، إن صح التعبير، يمكّن السامع، إن أمسك بها، من متابعة الحكاية»[٧].

- ٣ -

وتكاد الخطبة العربية أن تكون مشابهة لما هو شائع فى الخطب اليونانية. فابن الأثير يشير فى كتابه (المثل السائر) الى ان الاستهلال فى الخطب من أهم العناصر الفنية فيقول:

«خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعني، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال، فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح فى الخطبة»[٨].

ولو أخذنا خطباً من تلك التى تصدرت الدعوة الاسلامية

وعاصرتها، نجدها خطباً وعظية، قضائية، وخطباً برهانية دينية المنحى، سياسية الوجهة، مهمتها اصلاح ذات البين، وغرضها ترسيخ كيان الدولة الاسلامية الذى يتعرض لاهتزازات مستمرة. وكل خطب الامام على بن أبى طالب، فى هذا الاتجاه تستكمل شروطها من المقومات الفكرية التى تستند اليها الدعوة الاسلامية، وتبنى كيانها على حسٍّ متكامل بشروط روحية إنسان متماسك، واضح الأهداف. ولم تحدث أن جاءت قبل وقوع الحادث إلا ما ندر، فكلها تصور الموقف بعد وقوعه، أو فى المرحلة التأسيسية له.

ففى خطبة للامام تحدث فيها للخوارج، وقد خرج الى معسكرهم وهم مقيمون علي انكار الحكومة قال:

« أكلكم شهد معنا صفين؟»[٩] . وكان هذا الاستهلال كافياً لأن ينقسم القوم فى ضوئه بين مشاهد ناكر للحدث ومشاهد مؤيد له. وما تفاصيل الخطبة الشهيرة إلا تأكيد لهذا الاستهلال المكثف.

وفى خطبة له أخرى حول التحكيم حين استهلها بقوله: «إنا لم نحكّم الرجال، وإنما حكمنا القرآن»[١٠] . وكان هذا الاستهلال دليلاً قاطعاً على خطأ الرجال مهما أوتوا من حكمة ودهاء، وصدق القرآن لأنه كتاب الله، ويوحى الى السامع انه هو المعني بهذا القول لا الذين احتكموا إليه.

وعموماً فالاستهلال فى الخطابة العربية يمنح تركيبته من فن

المقدمة فى النثر العربى، ومن القصيدة الجاهلية أى أن عناصر التحريض واشراك السامع والاهابة به ومحاكاة مشكلاته، وشد انتباهه، واحتواء الجدل، هى من خصائص الاستهلالات فى الخطب العربية، وهي ذاتها استهلالات الخطب الاغريقية.

الاستهلال فى فن الشعر

لم يعط ارسطو فى كتابه «فن الشعر» للاستهلال قيمة كما أعطاه فى الخطابة. فهل نعتبر ذلك اشارة الي أن الاستهلال لم يكن متكاملاً فى الفنون الدرامية مثل ما هو عليه فى الفنون النثرية؟ أم أن الفن الدرامى يمتلك استهلالاته الخاصة المختلفة عنها الاستهلالات الأخرى؟ وبدءاً عندما يحدد ارسطو المدخل فى المسرحية اليونانية يصفه بأوصاف ومسميات عديدة منها: المدخل، والمدخل يحتوى على الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة»[11]. وكل هذا لا نعتبره استهلالاً، فالمدخل قسم من أقسام المسرحية المأساوية، يسبق دخول الجوقة، ويمهد لها. لذلك فهو لا يحتوى خصائص الاستهلال ولا يضبط مسار الأحداث. كما أن المسرحية المأساوية غالباً ما يحدث شيء يغير من مسار الأحداث فيها فتتحول من وضع الى وضع آخر، ويحدث التحول هنا كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل

أحداث المسرحية كما هو الحال فى مسرحية أوديب مثلاً حيث يأتى الرسول حاملاً معه الحوادث المضادة لمسار الأحداث[١٢]. وبذلك خرج البناء على ما أفصحت به بدايتها.

وعندما يتحدث ارسطو عن التراجيديا، واستهلالاتها، فانه يستعير استهلالات الخطب القضائية لها. حيث يقول:

« يقوم الشعراء التراجيديون بايضاح موضوعات مسرحياتهم إن لم يكن فى البداية مثلما يفعل يوريبيدس، فعلى الأقل فى مكان ما فى المطلع مثلما كان يفعل سوفقليس. والأمر كذلك فى الكوميديا »[١٣].

لكنه عندما يتحدث عن الملحمة، يصبح الاستهلال فيها واضحاً ومتماسكاً. فاستهلالات القصائد الملحمية «يهيئ فيها نموذج من الموضوع كيما يعرف السامعون مقدماً شيئاً عنه»[١٤].

وعودة إلى كتاب فن الشعر، نجده خالياً من الاستهلال الواضح، وإن كان مضمراً فى المدخل. والسبب فى ذلك يعود الى أن ارسطو خص كتاب الشعر باللون الدرامى فقط، وأما اللون السردى، فميدانه النثر. وإن كانت الملاحم تكتب شعراً فهى قريبة من الطريقة النثرية أو السردية. يقول جيرار جينيت:

«فان الملحمة تُبوّبُ – إن كانت سردية عرضاً أم وجوباً – ضمن الأجناس السردية، ويكفى أن تستهل الملحمة بعبارة يفوه بها

الشاعر نفسه، ولو كان جميع ما يليها حواراً حتي تصبح الملحمة جنساً من الأجناس السردية.»[١٥] وقبلاً حسب افلاطون الملحمة من الفنون المزدوجة بين الشعري والسردى. والجنس السردى يتكلم فيه الشاعر بمفرده، أما الدرامى فالشخصيات هي التى تتكلم وحدها. وأما المزدوج فالشاعر يتبادل الحديث مع الشخصيات. ولذلك فالملحمة، سردية أو مزدوجة أقرب الى النثرية منها الى الدرامية، فحملت استهلالاً واضحا، كما سنرى ذلك فى الحديث عنها فى مكان ما من هذه الدراسة.

الهوامش

١ – الخطابة لارسطو. ترجمة د. عبد الرححمن بدوى. منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠.

٢ – م.ن.

٣ – م.ن.

٤ – م.ن.

٥ – م.ن.

٦ – م.ن.

٧ – م.ن.

٨ – م.ن.

٩ – نهج البلاغة. محمد عبده ص ٢.

١٠ – م.ن ص ٧.

١١ – فن الشعر. ارسطو. ترجمة د. بدوى ص ٣٣.

١٢ – م.ن.

١٣ – من الخطابة، مصدر مذكور.

١٤ – م.ن.

١٥ – مدخل لجامع النص. جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب ص ٣٣.

الفصل الثالث

بنية الاستهلال الطللى
فى الشعر الجاهلى

- ١ -

فى القصيدة الجاهلية، وبخاصة المعلقات، نجد الاستهلال فيها قضية قائمة بذاتها، ولسنا هنا محللين للشعر الجاهلى، ولا النظريات النقدية التى بنيت عليه، وإنما نحاول النظر فى استهلال المعلقات بشىء من الايجاز للتدليل على أن استهلال المعلقات، الذى سمى «بالوقوف على الاطلال» ليس عنصراً ملصقاً بالقصيدة وإنما هو جزء من كيان عضوى كلى يخضع لمطلقات القصيدة الكلية ولبنيتها.

مطالع بعض القصائد تبدأ بالنسيب، والقصيدة المؤلفة على نظام دقيق «ينبغى استهلالها بالنسيب والحنين الى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذى يعترى الشاعر عند رؤية أطلالها وهو راكب فى القفار.

ثم يتحول الشاعر فى تخلص انموذجي من مواطن لوعته وذكرياته الى وصف مسيرته فى المفاوز دون انقطاع. وهو وصف قد يخرج أحياناً الي مجرد تعداد لأسماء ما يجتازه من أماكن. ثم يخلص من ذلك الى وصف راحلته، فاذا هو عمد فى هذا الوصف الى تشبيه راحلته ببعض حيوان الوحش، استطرد أحياناً الى وصف هذا الحيوان وصفاً شاملاً، ثم لا يتجه الشاعر الى التعبير عن حقيقة قصده إلا فى آخر القصيدة»[1].

ويعود سبب هذا البناء الى جملة عوامل، منها أن بناء القصيدة انعكاس لبناء المجتمع، وثقافته وفكره واقتصاده وبالتالى تركيبته الاجتماعية ونوعية الحكم السائد فيها - تعدد القبائل - فالشاعر لا يؤلف قصائده دفعة واحدة وإنما على دفعات كما يؤكد ذلك بروكلمان. وهذه الطريقة فرضت وحدة الجزء ضمن وحدة الكل. وفرضت وحدة البيت ضمن وحدة القصيدة. ولا يعنى هذا أن العمل تجزئيى العقلية كما أشيع عنه، وان نظرة العربى الي الكون والحياة نظرة تجزيئية، وانما يعنى أن البناء العقلى - الثقافى يعكس الواقع الاجتماعى ويوظفه طريقة لبناء أدبه وثقافته وإنسانيته. فالوحدة التي يفسر العربى بها الكون كانت وحدة كلية، وإن توسل اليها بأجزاء.

وفى ضوء ذلك ظهر الاستهلال وكأنه معزول عن جسد القصيدة، فى حين يدخل فيها تراكيبه واشتقاقاته وصوره، فهو وإن كان عن

الاطلال والنسيب، ومن ثم يتخلص الشاعر منه الى موقع آخر، إلا أنه يوظف بعض صوره فى كل مقطع ينتقل إليه الشاعر. ولذلك ظهرت مطالع القصائد تقليدية معادة ومكرورة، وكأنها معزولة لا علاقة لها بمتن القصيدة.

فالقصيدة الجاهلية كانت كما يرى الدكتور يوسف خليف انعكاساً للعقد الاجتماعى – القبلى الذى فرض التزامه كجزء من تركيبة العقد الداخلية. فالشاعر شاعر القبيلة وفارسها المتكلم، وشعره جزء من ديوان العرب، أى ديوان المآثر والبطولات والمفاخر والنسب والتقاليد. يقول الدكتور يوسف خليف بهذا الصدد: -

« تبدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة أكثر ما تكون طللية، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها فى قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الاطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله الى وصف رحلته أو رحلة صاحبته فى أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطىء الحب الى شاطىء الصحراء، ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية الى ما لا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد فى أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيادين الخارجين فى طلبه من صراع. حتى إذا ما

قضى حقوق الصحراء مضى الي موضوع قصيدته الأساس فوفاه حقه من القول، ثم يختم قصيدته - فى أكثر الأحيان - بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»[٢].

لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج علي أعراف ثقافية، وفى أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصعاليك كان سببه خروج الصعاليك كفئة وجماعة علي تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم علي قالب الشعر الجاهلى تمرد على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. ويعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعرية من خلال الموضوعات التي عالجوها. ثم ما لبث أن تحطم هذا أيضا فى العصور العباسية اللاحقة، يقول الدكتور يوسف خليف ثانية «جاء شعرهم - أى الشعراء الصعاليك - صورة جديدة وطريفة فى الشعر الجاهلى، بل فى الشعر العربى كله علي مر عصوره واختلاف بيئاته، خلا شعرهم من مقدمات الاطلال التي عرفها الشعر فى عصرهم، وظهرت محلها مقدمات فروسية اختفت منها صورة المرأة المحبوبة التى يتدله الشاعر فى حبها، ويبكى أيامه معها، ويقف علي أطلال ديارها يستعيد ذكريات حبه الضائعة بين الرمال، وحلّت محلها صورة المرأة المحبة الحريصة على فارسها التى تدعوه الى المحافظة على حياته إن لم يكن من أجل

نفسه فمن أجلها هى. وتخلص شعرهم أيضا من اضطراب القصيدة بين موضوعات شتى، وهي الظاهرة التى طبعت القصيدة الجاهلية بطابع التفكك الموضوعى»[٣].

ثم يتوالى التمرد علي قالب القصيدة الجاهلية، وبخاصة الاستهلال، فهذا زهير بن أبى سلمى يقول:

ما أرانا نقول إلا معاراً

أو معاداً من قولنا مكروراً

ويؤكد عنترة العبسى المنحى ذاته فى التمرد إذ يقول:

هل غادر الشعراء من متردم

أو هل عرفت الدار بعد توهم

وتتوالى حركات التمرد، الى حركات تجديد وتحديث فتصيب الاستهلال أول ما تصيب، وكأن التغيير فيه تغيير فى كل أجزاء القصيدة. فهذا أبو نواس الذى كان تمرده على قالب القصيدة الجاهلية تمرداً على العقلية الشعرية كلها. ولقى من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعُدَّ مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً علي مألوف العرب، لكن أبا نواس يؤكد فى شعره التزاماً من نوع آخر بما فطنت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر. وأول ما طال تجديد أبى نواس الاستهلال فقال:

إنس رســم الـديــار ثـم الـطـلــولا

وارفض الربـع دارســاً ومــحـــيـــلا

هـل رأيـت الـديار ردت جـــــــواباً

وأجـــابت لذى ســـؤال ســـؤولا

وأشـــربتـــهـــا كـــأنـهـــا عـــين ديك

يطرد الهم طـمــعـــهـــا والغليـــلا

فاستـهلال القصيدة الجاهلية موقف اجتماعى أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقى فى الموقف تغيرت وظيفته، واستبدلت مواقعه.

ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وانما تجاوز التغيير الى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كان بيت القصيدة الجاهلية موزعاً الي مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئى الصغير، أصبحت القصيدة أقرب الى الوحدة الموضوعية التى تشد أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلا أن اختفت أو التحمت فى موضوع كلى واحد، لعل المتنبى باجادته لفن التخلص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضوية وإن لم تخل قصائده من تداخل الموضوعات.

- ٢ -

ولو أخذنا أية معلقة من المعلقات السبع أو العشر نجد أن استهلالها جزء أساس من بنيتها الكلية وإن كان موضوعه متغيراً عن الموضوعات الأخري. لأن الاستهلال يرتبط بالقائل أكثر من ارتباطه بالقول فى القصيدة الجاهلية، وارتباطه نفسى، واجتماعى فى آن واحد، وما يقوله الشاعر فى مطلع قصائده يعاود الظهور فى أجزاء القصيدة كجزء من الترديد النفسى والاجتماعى له وقد لاءم وجوده موضوع المقطع ومناخه فتداخل معه بنية وتركيباً.

لنأخذ مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل(٤)

محاور الاستهلال ثلاثة هى:

١ - الشاعر / المخاطب - وهما اثنان

٢ - الحبيب / المنزل

٣ - البيئة المكانية / عمق الزمن

فالشاعر الآن يتذكر، أو قل هو ينشد مخاطباً السامع، وقفا، تحمل معنى الاثنين. مشفوعة بذكرى، أما البكاء فليس إلا الصورة القاسية لما يتذكر.

أمـا الحـبـيب والمنزل، فـهمـا موضـعـان، الأول مـتصـل بالشـاعـر والثـانـى مـتـصـل بالمـخـاطـب. وكـلاهـمـا مـتـداخـلان فـى نـسق سـيـاقـى واحد، يتبعهما اشتقاقات مكانية، اللوى والدخول وحومل، وكلها أماكن أو مواقع، أو مجالات معروفة تحدد بها رؤية الشاعر للبيئة المكانية الواسعة التي سيجرى عليها وفيها فعل التذكر.

والاستهلال بمفرداته المباشرة يؤشر الي حالتين: حال ظاهرة، هي لوعة التذكر للحبيب والمنزل، ومن خلالها سيقف علي ماضٍ له فيه صلة، موشى بشىء من النسيب، والحال الثانية مخفية أو عميقة، هي استحضار كل الشواهد الكائنة فى أعماق الصورة الكلية للحبيب والمنزل من متشابهات له معها موقف، ومن أحداث سبق وان مر بها، لذلك فالبعد العميق للصورة يدلنا علي تفاعل الشاعر مع تكوين اجتماعى غائر فى الذات الاجتماعية ويشتمل على زمن طويل ومتعدد الحالات.

لذلك، يوقف الصورة الأولى علي الاستهلال فقط، ثم يجمدها لتشمل كل القصيدة لأنه لا يعيد هذا المعنى ثانية. كأنما وضعنا فى فعل التذكر وما علينا إلا أن ندخل ذاكرته.

وأول ما يفتحها على الحبيب، فاذا بالحبيب فكرة مجسدة بحالات عدة، منها عنيزة حبيبة امرئ القيس، ومنها أم الحويرث، ومنها الجارة، والجوارى، ومنها العذارى فى النبع، والبيضاء المهفهفة،

ومنها المرأة المصقولة كالسجنجل، ومنا الريم والظبى والصبابة وما يلحق هذه المسميات من صفات ومواقف للشاعر له فيها موضع. فالحبيب صورة كلية تنفتح على عالم موسع من المتشابهات والمتناقضات.

وأما المنزل، وهو ما يطل علينا بفعل التذكر، فنجده رواسم الماضى، وغدران الحاضر، وما بينهما الجبال والعرصات والقيعان والدارة والكثيب والعراء، وساحة الحى والوادى والترائب وحومل والبحر، وموجه، والسيل، والأماكن الأوابد، والهياكل.. الخ. من المواضع المكانية التي تستمد من صفة المنزل شموليته المطلقة، لتتوزع علي مساحات أراد الشاعر بها أن يصوغ صورة كلية للحياة.

أما الشاعر – المخاطب، فهو فارس وعاشق وصوت القبيلة الحى، وديوان شعرها، والوجه الاجتماعى البارز، أعماله تقال بكلمات، وكلماته تستعيد المجد القديم لتقدمه حياً متطلعاً الى المستقبل. ولغة القبيلة تكتسب مفرداتها من لغته، ومكانتها تتوسع بمكانته. ولذلك فهو لا يحاكى إلا المواقف المظلمة السابقة، والتجارب المريرة ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته. فخيم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته علي مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التى مر بها وعشيرته. وهاهو الآن في قصيدته يفضُّ أستار هذا الليل، ليزيحه عن

كاهله وكاهل أهله بأسلوب شعرى وبموضوعات تعارف عليها القول والعرف، وما الحبيب والفرس والصحراء والظبي والأماكن الدوارس، إلا توسلات مكانية وزمانية للدخول الي كيان العالم السرى المكتشف الآن باللغة والشعر.

« «والقصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية، لا تنمو ولا تبنى، وانما تتفجر وتتعاقب. والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية: حسى، غنى بالتشابيه والصور المادية. وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة بطفرة، ومن دون ترابط. وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه»[٥].

وفى مكان آخر من مقدمات الشعر العربى يقول ادونيس «التكرار فى الجاهلية هو بعد الصحراء الذى يتجلى عند النظر الي الأمام والالتفات الى الوراء. ان قفا العالم الصحراوى ووجهه شيء واحد. الصحراء صخرة الحياة (...). والقصيدة الجاهلية صورة بالكلمات عن المكان – المتاهة، المكان – الصحراء. أعنى أنها أشكال واحدة رتيبة»[٦].

وخلاصة الموقف ما يأتى:

(١) القبيلة، هى الوحدة الاجتماعية العضوية، لذلك جاء استهلال الشعر الجاهلى بمثابة تأكيد وانعكاس لهذه الوحدة الصغيرة فى مجتمع البادية المترامى. فلا قبيلة تشبه أخرى، وليس جمع من

القبائل يكون مجتمعاً متجانساً موحداً.

(٢) ولما خرج الصعاليك علي تقاليد وأعراف وتركيبة المجتمع القبلى خرج شعرهم، فحملت استهلالات قصائده طريقتهم الجديدة فى الحياة.

(٣) من هذه الطريقة، هي أن قصائدهم اعتمدت البناء القصصى الداخلى، فكان الاستهلال جزءاً من هذا البناء الجديد.

(٤) وإذ تجئ ثورة «أبو نواس» لاحقة، انما تحاكى التغيير الجذرى الذى حصل فى طبيعة المجتمع، فالعصر العباسى عصر المدينة التجارية وأصحاب الحرف والمجالس والقرارات السياسية والبناء والعمران. وكان حصيلة هذه النقلة ان حمل الشعر هذه التجديدات فى بنيته، فكانت استهلالات القصائد متجددة هى الأخرى.

الهوامش

١ – مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، بيروت.

٢ – حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٤ الدكتور يوسف خليف.

٣ – م.ن ص ٢٤.

٤ – يقول كتاب التلخيص للامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، والذي ضبطه وشرحه الأديب الكبير الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، في ص ٤٢٩:

« ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأصح معنى، أحدها: الابتداء كقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».

ثم يشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي الابتداء ومعناه بقوله: «أحدهما الابتداء» لأنه أول ما يقرع السمع. ان كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: (الم و حم وطس وطسم وكهيعص)، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم الى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله لأن النفوس تتشوق للثناء علي الله. فهو داعية الى الاستماع (كقوله قفا نبك). قيل لما سمعه رسول الله ﷺ قال : «قاتل الله الملك الضليل وقف واستوقف وبكى واستبكى. وذكر الحبيب ومنزله في مصراع واحد».

٥ – حركات التجديد، ص ٢٨.

٦ – مقدمة للشعر العربي، ص ٣٠ – ٣٢.

الفصل الرابع

بنية الاستهلال البلاغى
فى النقد العربى القديم

تشير الدراسات النقدية العربية القديمة الى الاستهلال اشارات مقتضبة. وتلحقها دائماً بالخطابة، وبالنثر عموماً، ولا يكاد آحد يخرجها عن هذين الميدانين إلا فى أواخر العصور العباسية، بينما احتوى الشعر الجاهلى على استهلالات طللية، وعموماً فالاستهلالات عدت فى باب البلاغة، وفى باب من أبواب المحسنات الأسلوبية، فهذا ابن الأثير يذكرها فى المثل السائر بقوله:

«خص الافتتاح بالاختيار لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام. ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو، ويجب أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتى الخطيب فى صدر الخطبة بما يدل علي المقصود منها) فان براعة الاستهلال من أخص أسباب النجاح فى الخطبة»[1].

وهذا القاضى علي بن عبد العزيز الجرجانى يقول فى الوساطة بين المتنبى وخصومه «والشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة. فانها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم الي الاصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الاستهلال، فانه عني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد»(٢).

ويقول أسامة بن منقذ فى باب المبادئ والمطالع «قال بعض الكتاب: أحسنوا الابتداءات، فانها دلائل البيان، وقالوا ينبغي للشاعر أن يتحرر فى ابتدائه مما يتطير منه، ويستحقر من الكلام، خاصة فى المدائح والتهانى»(٣).

ويقول أحمد الهاشمى فى جواهر البلاغة ما يفيد ما ذهبوا اليه وزاد عليهم بقوله:

«وحسن الابتداء، أو براعة المطلع: هو أن يجعل أول الكلام رقيقاً سهلاً، واضح المعانى، مستقلاً عما بعده ، مناسبا للمقام، بحيث يجذب السامع الى الاصغاء بكليته، لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يعرف ما عنده»(٤).

ويقول ابن رشيق «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية

النجاح (...) وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلت على المقصود باشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هى أن يأتى الناظم، أو الناثر فى ابتداء كلامه بما يدل علي مقصده منه، بالاشارة – لا بالتصريح». ويشرح الهاشمى براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهى أن يشير الطالب الي ما فى نفسه دون أن يصرح بالطلب نحو «ونادى نوح ربه فقال رب ان ابنى من أهلى» اشارة الى طلب النجاة لابنه.

وخلاصة القول: إن الاستهلال فى النقد العربى محدد وواضح، وعد عنصراً من عناصر بناء العمل، خطبة كانت أم قصيدة، وله فى عرف نقدنا قواعد منها:

١ – يراعي فيه سهولة اللفظ، وصحة السبك، ووضوح المعنى وتجنب الحشو (ابن الأثير). وهو من المواقف التي تستعطف أسماع الحضور (الجرجانى). وهو من دلائل البيان (أسامة بن منقذ). وهو واضح المعانى، رقيق الكلام، مناسباً للمقام (الهاشمى). ويدل على المقصود (ابن رشيق).

٢ – أن يأتى الخطيب فى صدر الخطبة بما يدل علي المقصود منها (ابن الأثير). وان يتحرز الشاعر فى ابتدائه مما يتطير منه (أسامة)، وأن يكون حسن الكلام (الهاشمى). وأن يكون مشبعاً بالاشارة (ابن رشيق).

٣ – يربطه الجرجانى بمركب ثلاثى: الاستهلال – التخلص –

الانتهاء.

فأما التخلص فهو «الخروج والانتقال مما ابتدئ به الكلام الي الغرض المقصود برابطة تجعل المعانى آخذاً بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب الي مدح، أو غيره، لشدة الالتئام والانسجام»(٥) .

وأما الانتهاء أو حسن الختام فهو:

« أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى، مشعراً بالتمام حتي تتحقق (براعة المقطع) بحسن الختام. إذ هو آخر ما يبقى منه فى الاسماع وربما حفظ من بين سائر الكلام لقرب العهد به»(٦).

فالاستهلال إذن لا يفصح عن معناه من دون التخلص وحسن الانتهاء، وهذان الأخيران لا يصبحان جيدين من دون استهلال جيد. فالنقد العربى يوسع من معنى البداية أو المقدمة، ليشمل بها أبعاد العمل كله، وهمه أن تكون الصياغة متماسكة، والسبك واضح المعنى. وان يحتوى الاستهلال على قدر من أخلاق المجتمع، وحسن مقام المقالة فى حضرة من هم أحق من غيرهم بالمدح. واحتواء الاستهلال على الاشارة، لعلها البادرة الأولى الى امكانية أن يعبر المعنى المضمر هو السائد فى الوعى النقدى، أو كما يصطلح عليه البنية العميقة فى النقد البنيوى.

٤ - يكون للشاعر الحق فى التمرد علي طرق الأسلاف، غير أن هذا التمرد أول ما يأتى من المجتمع. فعندما تتغير وقائع القوم الاجتماعية، وتتبدل حيواتهم، وطرق عملهم تتغير أقوالهم وثقافتهم وقوانينهم. وهذا الشاعر المجدد أبو نواس الذى جدد ثورته الشعرية بالخروج علي مطالع الشعراء السابقين وبخاصة الوقوف علي الاطلال، أو كما فعل المتنبي باشارة الجرجانى السابقة علي الشعراء الأولين. إلا أن أبا نواس لا يعنى أنه لم يستخدم الاستهلال، وإنما تمرده كان منصباً - كما سنرى فى فصول قادمة - على التقليد المتوارث فى الوقوف على الاطلال وذكر مفاخر القبيلة. ولذلك نجد استهلالات أبى نواس حياتية، مليئة بالمواقف اليومية ومشحونة بما تفرضه الموضوعات المعاصرة.

٥ - أما حقيقة وجود الاستهلال فى النثر والشعر، آتية من فعل الالقاء، فالطريقة التي كان يؤدى الشعر بها فى الأسواق والمنتديات والمحافل كانت طريقة المخاطبة المباشرة مع الجماعة، والشاعر مبلغ رسالة قومه للآخرين، لذا فهو يقف ليقول، وينشد ليسمع. فما كان من الشاعر إلا أن ضمّن شعره فنون الخطابة وأصولها، وبخاصة الاستهلال، فهو المفتتح الذى يشد السامع اليه. وما دامت الخطابة مجموعة من القواعد الأسلوبية يلتزم الخطيب بها أثناء إلقاء خطبته، كذلك يلتزم الشاعر مجموعة من القواعد لالقاء قصيدته. ولو

أجرينا مقارنة أسلوبية بين الفنين لوجدنا الكثير من القواعد الفنية المشتركة فى كلتا البنيتين. وما قواعد الخطابة وقواعد الشعر إلا انعكاس فعلى وجدلى لتقاليد الحياة الاجتماعية، التي تعتمد طرائق عيش وعمل متشابهة، وتعتمد أساليب أخلاقية وأعراف وتقاليد متشابهة. تقول روز غريب فى هذا الصدد:

« ولما أيقنوا - *أى العرب فى الجاهلية* - تأثير الشعر فى نفوس الناس أخضعوه لخدمة القبيلة والمجتمع، فجعلوه حكيماً ينقل الى الأجيال عبر الماضى وتجارب الأسلاف، ولأنه أسهل حفظاً من النثر شاع وحفظ وكان أداة تعليم فى عهود خلت من وسائل التعليم أو كادت. ولتلك الأسباب عينها طوّعوه للخطابة فجعلوا الشاعر لسان قبيلته يدافع عن حقوقها، ينشر مفاخرها، ويروى مثالب أعدائها. فاذا القصيدة كالخطبة معرض مفاخر ومثالب ونواه ونصائح تتخللها الأمثلة والأوصاف والبراهين تنتحل أسلوب الخطبة من فخامة ونفس بطولى، وتتوكأ علي العبارة الانشائية، من نداء، وأمر ونهى وتعجب واستفهام.. الخ»[٧] .

الهوامش

١ – المثل السائر. ابن الاثير ص ٦٤.

٢ – الوساطة بين المتنبى وخصومه. الجرجانى، ص ٤٨. تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي.

٣ – البديع فى نقد الشعر. اسامة بن منقذ، تحقيق د. محمد أحمد بدوى وحامد عبد الحميد، ص ٢٨٥.

٤ – جواهر البلاغة. أحمد الهاشمى، ص ١٩٦ وص ٤١٩ وص ٤٢٠.

٥ – م.ن ٤٢٠

٦ – م.ن ٤٢١.

٧ – تمهيد فى النقد الأدبى. روز غريب، دار المكشوف، ص ٤٣٩.

الباب الثالث

الاستهلال فى الأدب الحديث

مدخل

هل تمتلك الآداب الحديثة إمكانية توظيف العناصر البنائية القديمة، أم ان تغييراً جوهرياً حدث فى هذه الآداب، وتلك العناصر، بحيث جرى التغيير فى الاثنين معاً. فاستطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما يتلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وأن تجدد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور، وأن تخلق لها عناصر فنية جديدة هى بالضرورة جزء من التطور الانسانى الشامل.

ولن نفصّل هنا هذه التطورات، لأن ذلك ليس من شأن هذه الدراسة، إلا اننا نعالج بشىء من الإيجاز ما يخص الاستهلال وما جرى عليه من تغيير وتطور وحذف وتجديد.

وبدءاً يمكن القول إن الآداب الحديثة تمتلك استهلالات لا غنى عنها البتة. إلا أن بنية هذه الاستهلالات قد جرى عليها تطور ملحوظ.

فاستهلالات الرواية بكل أنواعها وأشكالها، هى خليط من استهلالات الملحمة القديمة والسيرة الشعبية، أى الجمع بين التاريخ

البطولي وحيوات الناس الاعتيادية. والخلط الذى حدث له جذوره الواقعية والنفسية. وبعد ما تحول فن النثر فى الرواية الى صوت يوازى بتشعباته خفايا النفس والمجتمع. إننا أمام رواية هى بالضرورة ملحمة العصر الحديث. وفى ضوء هذا الواقع للفن الروائى نجد ثمة استهلالات عدة تتلاءم وطبيعة الموضوع الذى تطرحه، والحجم الذى يستوعب هذا الموضوع.

أما القصة القصيرة، فهي الأخرى متطورة عن جدتها الحكاية الشعبية، وعن خالتها المقامة وقصص الرؤيا والخاطرة الصحفية، لتشق بها طريقاً خاصاً يقترب من مسرحية الفصل الواحد، أو بنية اللوحة فى المسرحية المتعدد المشاهد، وتقترب كذلك من القصيدة الغنائية ذات الصوت المنفرد ولكن المتميز بها، انها تمتلك خلفية اجتماعية وجماعية ينتمى اليها فن القص. لذلك حمل استهلالها كثافة الشعر، وإيحائية الحكاية، ودقة الحوار.

وتطورت المسرحية تطوراً كبيراً. فهي الفن الأكثر التزاماً لقرون عديدة بالوحدات الأصلية، والتطور الذى جرى لاحقاً أتى من خلال المدارس الفكرية المصاحبة لثورات العصر، كالثورة السياسية والاقتصادية والثقافية. إلا أن المسرحية الحديثة قد خربت الكثير من أسسها القديمة وشقت لها وسط تيارات الحداثة أسلوبيتها الخاصة، وقد جارت بذلك تيارات التجديد . وعموماً، فالاستهلال فيها يخضع

للقوانين نفسها التي خضعت اليها الرواية، والقصة القصيرة إن كانت أوضح الاثنين لامتلاكها مشروعية القول العلني أمام جمهور كي يقرن السماع بالمشاهدة بالفعل.

وأما الشعر، فهو أكثر الأنواع الأدبية عرضة للتطور، لقد جرى انقلاب جوهرى فيما يخص عنصر الاستهلال فيه، وسوف نجد فى الأمثلة التي طبقنا عليها رؤيتنا ان اضطرابا عميقاً قد حدث على هذا الاستهلال، فتغير موقعه وتغيرت بنيته، وبالتالى قد حذف نهائياً عند البعض من الشعراء الاعتياديين. وخضع الاستهلال – فضلاً عما لحق بنيته الداخلية من تغييرات جوهرية – الي تغييرات أخري نتيجة الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والفكرية المختلفة. وما زالت استهلالات القصائد الدرامية تخضع هي الأخرى الى تأثيرات الرواية والمسرحية، فى حين تحولت استهلالات القصيدة القصيرة، والقصيدة الملحمة، والقصيدة الغنائية الى كلمة واحدة، أو صورة، أو استعارة، مما يدفع بالدارس والناقد الى الشتات فى الرأى وعدم الدقة لا سيما وان أى قصيدة معاصرة فتحت نوافذ بيتها الي فنون أخرى مما دفعت بالكثير من المنظّرين والنقاد الى التشكيك النقدى فيما اذا كانت الأنواع الأدبية وأجناس الفنون ما تزال محتفظة بحدود صارمة فيما بينها. لقد أسهمت المدرسة البنيوية وبخاصة التيارات الشكلية منها فى التنظير والدراسة لالغاء الفواصل النوعية

بين الأجناس الأدبية. إلا أن ذلك قد واجه صرامة نقدية أخرى من قبل التيارات النقدية الواقعية بالذات، مما دفع بالكثير من الآراء الشكلية الى الخلف.

ما يهمنا ان الاستهلال فى الشعر يمتلك خصائص الشعر، سواء أكان الشعر درامياً أم غنائياً ذاتياً.

الفصل الأول

أ - بنية الاستهلال السردى فى المسرحية

بنية الاستهلال فى المسرحية

تعتبر المسرحية من أصعب الفنون الأدبية تركيباً، فهي الفن الأقدم بين الفنون، والفن الذى عكس التطورات الكبيرة فى الحياة الاجتماعية، كما هي الفن الأم للعديد من الفنون الأخرى، ولذلك حملت كل النوى الفنية التي تحولت بعدئذ الى أشكال وأنواع، فتعد بحق الاستهلال الأول لفنون أدبية عدة.

أما استهلالها الخاص، فهو الأكثر تماسكاً وتنوعاً من بين استهلالات الفنون الأخرى، إذ يحمل فى أحشائه استهلال الملحمة واستهلال الخطابة، واستهلال الرواية، واستهلال الحكاية، واستهلال فن النثر الدرامي. فهو كأى شيء بدائى وأولى يحمل فى أحشائه كلية الحياة. وخلاصة الأمر أن استهلال المسرحية، ابتداءً من تراجيديات اليونان وحتي الوقت الحاضر لم يستقر علي هيئة واحدة،

ولم يؤلف بطريقة ثابتة، ففى بداية المسرح كان استهلال المسرحية يتألف من عدة فقرات لم يسمها ارسطو استهلالاً وإنما قال عنها فى فن الشعر بـ «المدخل» «والمدخل يحتوي علي الدخيلة والمخرج ونشيد الجوقة»(1) . وقد كان هذا المفهوم ذاته موجوداً عند «ثيبيس» اليونانى الذى أدخل لأول مرة الممثل فى المسرحية، فكان أن جعل من هذا الممثل «أن يأتى فى بداية تراجيدياته حديثاً يلقى فوق المنصة يحتوى علي شرح تمهيدى للحبكة ويسمى هذا الحديث برولوجوس، ثم يتلو ذلك الحديث الفردى (مونولوج) بعض أغانى الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة»(2).

ويعد تطور المدخل لاحقاً من مجرد أغان أو أحاديث أو حوارات عامة، الى استهلال متكامل، أحد أهم الانجازات الفنية التي رسخت فن المسرح.

نحن هنا غير معنيين بتطور الاستهلال المسرحى تفصيلياً، وإنما ينحصر هدف الدراسة علي ابراز الاستهلالات الجيدة عبر أفقها التأريخى ونماذجها المتميزة، لا سيما واننا تحدثنا فى فصول سابقة عن التطور التأريخى للاستهلال. وقارئ المسرحيات القديمة والحديثة يجد نفسه بإزاء حال واحدة متكررة ومتنوعة، ذلك أن الاستهلال فى المسرح لا يقتصر على جملة أو عبارة وإنما يتجاوز ذلك المشهد أو الفصل شأنه شأن الرواية الكلاسيكية والتأريخية، ورواية القرن

التاسع عشر، وبخاصة روايات دستويفسكى. فالاستهلال يتسع ليشمل عدة أفكار، حوارات، شخصيات. وهذه الطريقة لا تتبع مدرسةً أو اتجاهاً فكرياً بقدر ما تتبع البنية الفنية لفن المسرحية نفسه. فأنت تجد الاستهلال موجوداً فى المسرحيات الواقعية والرومانسية والطبيعية والكلاسيكية القديمة، والحديثة، وفى مسرح اللامعقول والعبث. وما دمنا هنا لا نفصِّل فى كل هذه الأنواع، فاستهلالات مسرحية الفصل الواحد هي ذاتها مع تغييرات بنائية واستهلالات القصة القصيرة أو الرواية القصيرة، واستهلالات مسرحية الفصول المتعددة هى ذاتها استهلالات الرواية الطويلة مع تغييرات بنيوية تتبع النوع. إلا أن ملاحظة مهمة، يجب التأكيد عليها هى: ان المسرح الملحمى، الذى خرج على الأطر الأرسطوطاليسية قد بني استهلالاته النوعية الخاصة به، وإن كانت لا تختلف جذرياً عن التركيبة العامة للاستهلال فى المسرح ككل. ونتيجة لهذا التعقيد الذى توحى به المسرحية، نحاول هنا أن نعالج أنواعاً محددة من الاستهلالات نختارها تبعاً للتيارات الكبيرة التي فرضت خصائصها علي بنية المسرح.

والمسرح دون غيره من الأجناس الأدبية، له طريقتان فى المعالجة: طريقته نصاً مسرحياً مكتوباً، وطريقته نصاً مسرحياً ممثلاً ومخرجاً. وكل جزء من أجزاء المسرحية ، وكل عنصر من

عناصر بنيتها تخضع إلى خصائص الطريقة التى نعالج بها المسرحية، فقراءتها تخضعها لمنطق الأدب، فى حين المشاهدة للمسرحية الممثلة تخضعها لمنطق الفن المسرحى. وإذا ما كان لمخرج المسرحية موقف فكرى أو فلسفى يخضع كل عناصر المسرحية له، وبالتالى، فاخراجها يتغير تبعاً للمدرسة التى ينتمى اليها المخرج، وعندئذ سوف يجرى تفسير ادائى لكل عناصرها وفق رؤية المخرج.

فى ضوء ذلك يخضع الاستهلال، وهو البداية الصعبة التي تنضح بمعنى وبمغزى الاخراج، لدراسته دراسة فنية اخراجية معقدة، فهو الضربة الأولى التي يفسر بها المخرج روايته، ويُخضع الجمهور والنقاد بالتالى تحت الرؤية الاخراجية له.

مسرح شكسبير

فى كتاب (يان كوت) عن شكسبير، يتحدث عن إخراج مسرحية الملك لير، وكيف أن تفسير الاستهلال فيها يغير من المعنى العام للمسرحية.

يقول يان كوت:

« تتصف مسرحيات شكسبير كلها تقريباً بعرض مطلعى مذهل السرعة والمباشرة بطريقته فى إظهار الصراعات وتحريكها للفعل،

وتعين بذلك نغمة المسرحية بأجمعها. والعرض المطلعي في «الملك لير» يبدو شاذاً وغير معقول إذا أراد المرء أن يبحث فيه عن التطابق السيكولوجي مع الواقع. هنا ملك عظيم قوي يقيم مسابقة في البلاغة بين بناته حول من منهنّ تعبرّ عن حبها له خيراً من أختيها، ويجعل تقسيم المملكة رهناً بالنتيجة (...). إن العرض المطلعي في «الملك لير» عبثي، وضروري، كما هو عبثي وضروري وصول المليونيرة كلير زاخاناسيان وحاشيتها الى بلدة «غولن» في مسرحية «زيارة السيدة العجوز» لدورينمات، ومعها زوج جديد، وزوج من الخصيان، ونعش أسود، ونمر في قفص. فالعرض في «الملك لير» يرينا عالماً في طريقه الي الانهيار»[٣].

وفي مكان آخر يتحدث (يان كوت) عن العرض المطلق – الاستهلال – في «انطوني وكليوباترا» بقوله « إنه أروع العروض حتي في مسرحيات شكسبير، وهو قصير جداً، ولكنه يحوي كل شيء: الموضوع، الشخصيات، العالم الذي تعيش هذه فيه، وبعد المأساة»[٤].

وفي المطلع الاستهلالي لهملت، في الموضوع ذاته، قسوة العالم المحيط بالمملكة، وقدرية الحلول التي تخرج بوادرها من داخل هذه المملكة، فاذا المسار يتحدد بظهور الشبح، يكون الفعل قد ابتدأ قبل ذلك بكثير. وإخراج أي من مسرحيات شكسبير بطريقة جديدة

يستطيع أن يحول المطلع الاستهلالى فيها الى فكرة جديدة. فالمطلع عماد الفن الاخراجى، والمفتاح الذى يدخلنا الي المدرسة الفنية التى يقدمها المخرج لفهم المسرحية بطريقة غير الطريقة التي قدمت بها سابقاً. هى إذن قضية لا تحددها كلمات الاستهلال فقط، بل تحددها رؤية الاخراج والتمثيل وفلسفة العصر. ولذلك فالاستهلال فى المسرحية يتبع الاخراج والفلسفة والرؤية المعاصرة، وفي ضوء ذلك لا يوجد فى المسرحية المخرجة إلا المخرج . أما الكلمات، الحوارات فقد كتبت لتقرأ.

مسرح إبسن :

فى المسرحيات التي أعقبت المرحلة الاليزابثية، وبخاصة أبسن، حيث بروز الواقعية تياراً نقدياً وفلسفياً نجد الاستهلال ينهل من معين المجتمع المعاصر، ويحاكى أفعالا بشرية فيها مختلف النزوعات اليومية. لقد صيرت الواقعية فى أول أمرها، وبخاصة الفهم الطبيعى لها، مجريات الحياة الاقتصادية والسياسية للمجتمع وهي فى حال صراع مستمر، وما البشر إلا ممثلون لهذه الصراعات. «فكان هدف ابسن هو إيجاد مجتمع يضمن أكبر فرصة ممكنة لحرية نشوء الفرد» (...) وكان يميل الى هدم رذائل عصره كلها وعلي رأسها النفاق بين الرئيس والمرؤوس... النفاق الذى يستتر

وراءه الحكام لكى يخدعوا الشعوب»[٥] . هكذا يصور إبسن المجتمع فى مسرحيته «عدو الشعب»، حين يفتتحها بأسلوبية أقرب الى الطبيعية منها الى الرومانسية. فالمدخل هنا يهيئ أذهان المشاهد الى أن الأمور لم تكن إلا نفاقاً فى نفاق، وان هذا المحور المنفعى سوف يتسع ليشمل المظاهر العامة. ان الروح النقدية المتسمة بشىء من السخرية المبطنة هى الطريقة التى عالج بها إبسن مجتمعه. وفى مسرحيته «أعمدة المجتمع» يسخر إبسن من طائفة الأعيان فى المدن النرويجية الصغيرة الذين يتحكمون فى مصائر هذه المدن والسيطرة على شئونها الاقتصادية ونفوذهم..»[٦] . وفى مسرحية «بيت الدمية» التى تعد آية من آيات الفن المسرحى، يعرض فيها لقضية المرأة ومطالبتها بالمساواة الكاملة فى الحقوق مع الرجل.

وغالباً ما يبدأ أبسن مسرحيته باستهلال مشهدى تصويرى، فالستارة تفتح على مكان مشغول بالحركة، وقد يستغرق هذا وقتاً ليس قصيراً. ففى مسرحية «أعمدة المجتمع»، نلاحظ ان للمناظر دوراً مهماً، فهو يصورها فى حال حركة أناس تعمل مما يعطى انطباعاً عاماً لأهمية المشهد الواقعى فى بناء المسرحية ككل. وبعد ذلك يبدأ باستهلاله الحوارى من داخل هذه الحركة المبتدئة والمتطورة الى لحظة الاحتدام الأولى.

فى «حورية البحر» التي يتنازع فيها مذهبان: الواقعية والرمزية: حيث البحر هو الرمز والأرض هي الواقع، نجد شخصيات المسرحية «تركز موضوعها حول الأحلام الخادعة التي تحجب الواقع الحى بألوان مختلفة من الخداع الاجتماعى والنفسى»(٧) واستهلالها يبدأ من لحظة تفجر حب بين البطلين حينما يدعوها للعيش خارج محيطها المائى. ان نغمة الحكاية الشعبية تسيطر على استهلال من هذا النوع، لأن موضوعها الرمزى يقود إبسن الى بداية مشبعة بالخيال.

مسرح برشت :

فى المسرح الملحمى عند برشت نجد الاستهلال يبنى بطريقة جديدة، لقد جرى تحول جذرى على القواعد الارسطية المعروفة وضرب برشت العديد من وحدات المسرح القديمة، وحاول أن يشيد كيان مسرحياته على شيء من التتابع المشهدى المجزأ، الذى عد فيما بعد ببناء اللوحات، ويمثل هذا البناء الذى هو أقرب الى الملحمة والرواية الواقعية التجريبية نجد الاستهلال فيه موزعاً على كل مشاهد المسرحية، وفى الوقت نفسه تكون المشاهد الأولى هى استهلالات كبيرة. ويعود سبب هذا التحول في المطالع الى أن منهج برشت الواقعى الاشتراكى كان مبنياً على فهم خاص للمسرح، يعتمد

الحوادث المروية وليست الجارية ويرى ان المتفرج مشاهد فاعل وله موقف، ويقظ، لا يستطيع أن يكون حيادياً، بل لابد له موقف وقرار، وأن تعطى المسرحية الملحمية انطباعاً عن صورة كلية للعالم وليست مجزأة أو محدودة، فالحدث يبنى بناءً قصصياً، مما يعنى أن على المتفرج أن يتطلع الى الأحداث الكامنة وراء الحوادث المروية أمامه. فالمشهد والممثل ليسا الا الانسان فى لحظة اختبار، ولذلك فهو يتغير ويتطور وينمو وإنه يسهم من موقعه فى تحديد مجرى الأحداث، فالانسان فاعل له ارادته فى التنفيذ، ولذلك يتبع بناء المسرحية بناء التركيب الاجتماعى، أى أن المشاهد ذات بنية داخلية متكاملة وان كل مشهد له خصوصيته الذاتية، فالمسرح الملحمى تركيبى وليس تدريجياً، والتركيبة تعني ان لا شيء يجرى باستقامة واحدة، وانما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وانما بخطوط متعرجة ومنحنية ودائرية، والفعل فيها لا يظهر دفعة واحدة، وانما يتسرب فى أوضاع عديدة لذلك فهو - أى الفعل - يسهم فى تطوير الفاعلية الاجتماعية لأن الانسان فى المسرح الملحمي يخضع الى تطور المجتمع ككل، وليس لوجود مفكك، فالتفكير يحدد الوجود ويعينه. ولعل القفزة الفكرية الكبيرة للمسرح الملحمى، هى ما أتى به برشت فى مفهوم التغريب، أى احداث الأثر فى نفس المشاهد مع ادراكه بأن ما نشاهده هو غريب عنا.

يعيد برشت فى استهلال مسرحياته الى المغنى الشعبى سمة العمومية، فهو راوٍ ومتحدث وممثل وشاهد علي ما يحدث. وهذه السمة هي التى طورت مفهوم الحوار فى الاستهلال من مجرد كلام يوحى بما سوف يحدث الى كلام مغنى يروى ما يحدث، وبذلك انتقل الاستهلال من مجرد تضمين الفكرة الأساس فيه الى كشف مستمر لحلقات هذه الفكرة. لقد اكتسب الاستهلال عند برشت، طاقة شعرية من خلال طريقة تقول من خلالها، والطريقة الشعرية تحول المألوف اليومى الي حدث بمصاف القضايا الكبرى، إلا أن موقعها دائما من داخل التركيبة الاجتماعية الواسعة، أى من خلال فعل الصراع الجدى بين الطبقات الاجتماعية. ويحدد هذا المفهوم البعيد عن ثنائية الخير والشر، الأسود والأبيض.. الخ، طبيعة الدراما الملحمية، وان كل موقع من مواقعها يحمل جدله، أو نقيضه، وانه أيضا فى حال صراع داخلى، شأنه بذلك شأن الحياة الاجتماعية، فالتطور لا يتم إلا من خلال بناء جدلى مستمر.. والاستهلال فى مثل هذا الفهم بدأ يوضح لنا منذ البداية اننا بازاء حال تعرض أمامنا لنشاهدها ومن ثم لنتغير من خلالها، أو لنثير الأسئلة على ما يجرى، لذلك توجه جزء من اكتمال الفكرة عقل المشاهد، وخصائص المرحلة التى يشخصها الحدث.

وعموما لن تجد مسرحية من دون استهلال، ولن تجد مسرحية

باستهلال مكثف قصير – إلا فى مسرحيات الفصل الواحد – وخلال تطوره نجده كما يقول ميليت وبنتلى «كان الاغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمنولوج مسرحى وهذا – فى أسوأ حالاته – تلخيص عابر للحوادث التي سبقت بداية الفعل الممثل»(٨) أما فى المسرح الأليزابيثى، وبخاصة عند الرومانسيين فنجد العرض التميهدى – الاستهلال – «انهم لم ينظروا الى مشكلة التمهيد نظرة جدية خالصة، إذ كانت أية بداية تصلح للشروع فى بناء سلسلة الحوادث المعقدة»(٩) . إلا ان الاهتمام تزايد فى بداية عصر النهضة بالتمهيد أو الاستهلال، ويعزو اعتقاد سبب هذا الاهتمام الى أن الكتاب بدأوا يعيدون النظر بكل عناصر البناء الفنى. وبدت المسرحية تخضع للصنعة الفنية التى دأبت الثقافة يومذاك على الاهتمام بها.

المسرحية الحديثة :

أما المسرحية الحديثة فقد مالت بشكل عام الى تبسيط التمهيد «فانصب الاهتمام على أقل الوسائل بهرجة وزخرفة فى نقل المعلومات اللازمة الي الجمهور»(١٠) .

فى دراما اللامعقول، جرى تغير جذرى على الاستهلال فيها، مثلما جرى تغيير شامل على عناصر البناء المسرحى القديم. فدراما

اللامعقول اختزلت الفكر والطرائق الفنية القديمة، فحاولت أن تبدلها بطرق فنية جديدة، لأن هدفهم تقديم رؤية جديدة للعالم، هي غير الرؤية العقلية السابقة. فسيطر الحلم علي الواقع، والمخيلة الغريبة علي مجريات الأحداث، وبرز الماضي شبحاً يحاكم الحاضر، وتقولب الانسان ضمن الأشياء، وبدا محاصراً حتى من أفعاله، بل ان هذه الافعال تتحول الى اشكالات مجسدة كما فى العديد من مسرحيات اللامعقول، «كاميديا» و «فى انتظار جودو» و «الأستاذ تاران» و «المغنية الصلعاء». فدراما اللامعقول «قصد بها فى الدرجة الأولى أن تنقل صورة شعرية أو نمطاً معقداً من الصور الشعرية، وهى فوق هذا كله شكل شعرى. فالفكر القصصى أو الاستطرادى يسير بنهج جدلى ومن ثم يجب أن يفضى الي نتيجة أو رسالة ختامية، ومن هنا كان ديناميكياً ويسير طبقاً لخط محدد من التطور. أما الشعر فيهتم قبل كل شيء بنقل فكرته الأساسية أو بالجو أو بكيفية الوجود»[11].

هذا الجو، وهذه الكيفية الناقلة للوجود، هي الطريقة التي اعتمدها مسرح اللامعقول، فالشعر فيه ليس لغة، بل ثورة ضد أنماط اللغة المسرحية القديمة – لا ننسى أن ظهور اللامعقول كان مصاحباً لموجة الألسنية التي تعتمد اللغة أساساً فى تحليلاتها – لذلك فمسرح اللامعقول لا منطقى لعالم لا منطقى، فبدا وكأنه منطقى، اذ لا بداية ولا نهاية ولا وسط لأى حدث، بل فعل ديناميكى متوثب، الي

الخلف والى الأمام. والاستهلال فى مثل هذا البناء لا معني له، لأنه لا يعتمد حكاية أو قصة، أو بناءً عقلياً أو تأملاً صرفاً، وانما هو تداخل شعرى فى كل الأجزاء، وكأنها لا أجزاء.

حقيقة أننا لم نفهم مسرح اللامعقول جيداً فى شرقنا العربى، لما ووجه به من نقد سياسى فى أغلبه، إلا أنه ثورة حقيقية على النمطية التي غطّت الثقافة الغربية، وما يؤخذ علي مسرح اللامعقول هو الغاؤه الانسان الاجتماعى، ومهماته الفكرية والعالم المحيط بنا، وتخليه عن قضايا السلم والتنمية ومشكلات الفكر والاقتصاد، وتحوله إلي صرخة حادة بوجه الوجود كله. لكن هذه الظاهرة الفنية وهى تعايش فترة مضطربة، تخلخلت بنيتها بما يمكن عده استثماراً لاتجاهاته المحايدة مع الانسان.

وما دامت دراما اللامعقول هكذا، فالمشاهد قد ألغى أو حوصر بما يقدم له. وليس من مشاهد يذهب ليرى قضية اجتماعية بقدر ما يرى تفكيكاً لانسانيته. ومع ذلك كان يشاهد عروضها، وينقدها ويشترك فى إشاعتها.

خصائص الاستهلال الجيد :

(١) مبدأ التشويق، وهو أحد أهم عناصر الاستهلال، وبالرغم من أنه مختلف من مسرحية لأخرى، ومن اتجاه فنى لاتجاه آخر، إلا أنه

«الحقيقة التي تضم العلاقة كلها بين المسرحية والجمهور».

وعناصر التشويق أربعة هى:

أ - الاصغاء.

ب - حب الاستطلاع.

جـ - الاحساس بالعطف أو بالنفور.

د - الترقب .

ولا يتم التشويق إلا بأن يلجأ الكاتب الى مخاطبة المشاعر القوية عند الجمهور.

(٢) مشكل المسرحية. وهو العنصر الثانى فى الاستهلال الناجح، والمشكل ينشأ من علاقة بين طرفين أ، ب، أو أكثر، وقد تتعدد أنواع الصراعات التي يثيرها هذا المشكل. «ووظيفة الاستهلال هى تبيان المشكلة التى تعالجها المسرحية بشكل واضح سواء أكانت هذه المشكلة هي تحقيق غاية بعد صراع قوتين متعارضتين داخليتين أو خارجيتين أم نتيجة لعمل ما. (...) فالتمهيد يجب أن يثير أيضا مشاعرنا نحو بعض الشخصيات الرئيسة فى المسرحية سواء أكانت هذه المشاعر حباً أو بغضاً» (١٢).

(٣) الايماء، وهو من الوظائف المهمة للاستهلال، ويقال عنه أيضا الانذار بقرب وقوع شيء ما. ومحتواه ان يزرع الكاتب فى استهلاله بذوراً لكى يومئ بها لاحقاً لأحداث ستقع، كما ان «وظيفة الايماء

تشمل تأكيد الافكار أو المفاهيم التى تشبه النبوءات والتي يؤكدها تطور المسرحية.»[١٣].

وخلال تأريخ المسرح نجد الايماء فى كل أنواع المسرحيات الكلاسيكية والحديثة. «فالايماء مهما كان نوعه هو احدى الحيل التي يمكن أن تعطى لبناء المسرحية النامية أثر التماسك»[١٤].

المسرح العربى :

أما فى مسرحنا العربى، فالامر متشابه الي حد ما.مع المسرح العالمى، وان كان يختلف عنه بعض الشىء. وقارئ مسرحيات شوقى الشعرية، أو مسرحيات توفيق الحكيم لا يجد فيها للاستهلال ما يجده فى المسرح الاوروبى، ذلك لأن الكتاب العرب، لا يفرقون بين البداية والاستهلال، فمسرحية «عنترة» لشوقى نجد البداية فيها ليست إلا شكوى عنترة من الوحدة والشوق الى عبلة، وما يتحمله جراء ذلك... وبداية كهذه وان كانت من صلب الموضوع، إلا أنها لا تلخص موضوع المسرحية، وهو الصراع بين قيم البداوة وقيم الفروسية وان الشجاعة تفرض حقوقها حتى ولو كان صاحبها عبداً أسود.

إلا أن ذلك لا يقطع الصلة الحقيقية بين ابتداء الفعل وانتهائه، فالبداية ترتبط بما آل اليه مصير العاشقين، وكيف انهما وحدا

بحبهما ما افت [illegible] بائل، لكني أقول ان البنية الحكائية كانت وراء السياق التركيبى لأية مسرحية عربية، وما البداية، إلا «كان ياما كان.. كان فى قديم الزمان..» وقد تحولت الى حوارات، ومناجاة ذاتية، وأقوال يقولها الراوى علي أسماع الجمهور.

إن البناء العقلى الصارم المفردات، غالباً ما يحيل الكتابة الابداعية الى شروط للعلاقة بين الذهن والوقائع، وكاتبنا المسرحى بالذات، الذى اتخذ المحاورة ميداناً – على غير عادته الثقافية حينما عوض بالشعر عن كل الثقافة – جعل من عقله منقسماً بين المتحاورين، ووزع الحب علي الجميع، حتى لم يعد من أحد يكره أو يحب، ولما وجد أن فن المحاورة يحتاج الى طريقة للقول لم يجد إلا أسلوبية السرد الحكائى، وهكذا بنى تركيبته الذهنية فى المسرح، حتى ولو كانت مسرحياته تحاكى أحدث موجات التجديد فى أوربا، فالبداية ليست إلا البداية النثرية المعروفة، أما انها تصبح فناً استهلالياً كما عرفه الغربيون والشرقيون فتلك مسألة أخرى. لقد تشبع سعد الله ونوس وهو من الكتاب المجيدين بتراث الأمة الشعبى، وبأشكاله اليومية المألوفة، فنقل اليها طريقة الحكواتى فى المقاهى بأسلوبية معاصرة، «المملوك جابر» أو نقل الينا البرشتية فى التقديم مع منهجية تسجيلية فهى بقدر ما تنصب على تركيبة الفعل الدرامى. ومع ان ونوس يجيد التفاعل «حفلة سمر».. وكانت

محاولاته التجديدية لا تنصب علي الاستهلال الكامل بين حدثه ومستويات الواقع العربى، فان كتاباً من أمثال قاسم محمد، يوسف العانى، عادل كاظم فى العراق، الفريد فرج، محود دياب، نعمان عاشور.. فى مصر، قد وظفوا امكانية الحداثة فى المسرح باتجاه اعادة الموازنة الى الانسان العربى من خلال ترسيخ كيانه ووجوده فى مراحل تبدو انها موجهة سياسياً لزعزعته والغائه. هذه المهمة السياسية والجذرية المحتوى، كانت تفرض ألوانا من التعامل مع الواقع الحاد والمتسارع الانهيار، حتى ان الفكرة الواحدة تجدها موزعة بين كتاب المشرق العربى ومغربه، وما المسرح الاحتفالى، أو مسرح الفرجة، أو مسرح القهوة، إلا مظاهر خارجية لفاعلية واحدة.

فى مسرحية قاسم محمد «بغداد الأزل بين الجد والهزل» يستخدم الراوى ليحكى لنا ما يدور فى أسواق بغداد أيام زمان، وفى روايته هذه يلقى قاسم محمد البذرات الأولى لأفكار مسرحيته، فتحدث عن سوق الوفرة والفاقة، سوق العواطف والمواقف، سوق الحكايات الشعبية والأشعار، سوق العيارين والثوار وأزلام السلطة والعيون.

وفى مسرحية «المتنبى» لعادل كاظم، يبتدئها بالراوى أيضا وقد توزع على عدة أصوات شعرية تقرأ للمتنبى شعره. ويركز المفتتح الذى يسبق العرض التشخيص للمتنبى علي قيمة المتنبى الانسان

والشاعر معاً :

ودع كل صـــوت غـيـر صــوتى فـأننى

أنا الطائر المــحكى والآخــر الصــدى

وما المسرحية إلا تفسير وتجسيد لمعني هذا البيت الجميل.

ويبدأ يوسف العانى مسرحيته الشهيرة «المفتاح» بدخول الراوى ينبئ الجمهور ان لدينا «حكاية حلوة محناية» ثم يسرد باطار الأغنية حكاية شعبية، هي حكاية البحث عن الأمل. ويبتدئ الاستهلال لهذه المسرحية، أى يسبقها منبئاً لنا عن الخطوط العريضة التى ستسير المسرحية عليها.

وبمثل هذه البدايات الناضجة، ابتدأ الفن المسرحى عندنا يأخذ طريقه نحو البناء الدرامى الناضج بعد ما كانت بدايات المسرحيات عندنا، ليست الا مفتتح اعتيادى لا قيمة فكرية له ولا بناء.

الهوامش

١ - فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٢.

٢ - الشعر الاغريقى. عالم المعرفة ع ٧٧. د. أحمد عثمان ص ١٩٩.

٣ - شكسبير معاصرنا. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. تأليف يان كوت. منشورات دار الرشيد للنشر ص ١٥٣.

٤ - م.ن.

٥ - مسرحية عدو الشعب ص ٦.

٦ - مسرحية أعمدة المجتمع ص ٢٧.

٧ - مسرحية حورية البحر ص ٢٥.

٨ - فن المسرحية . فرو ب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلى. ترجمة صدقى خطاب. منشورات دار الثقافة، بيروت من ص ٣٩٨ - ص ٤٠٧.

٩ - م.ن.

١٠ - م.ن.

١١ - دراما اللامعقول. مارتن اسلن. ترجمة صدقى الله خطاب، ص ١١.

١٢ - فن المسرحية ص ٨-٤.

١٣ - فن المسرحية ص ٤١٤.

١٤ - فن المسرحية ص ٤١٥.

الاستهلال السردى فى الحكاية الشعبية

١ - « ألف ليلة وليلة » :

فى «ألف ليلة وليلة» استهلالان متميزان: الأول ما تبتدئ به كل ليلة من الليالى، والثانى ما تبتدئ به كل حكاية من حكايات الليالى. ولكل منهما قالب فنى متميز وخصوصنية أسلوبية مختلفة. فالأول (أى الليالى) له صيغة سردية واحدة متكررة هى «قالت بلغنى أيها الملك السعيد أن...»، أما الثانى، استهلال الحكاية، فله قالب فنى متمين، وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابقة، هى «إعلم أيها الملك السعيد أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»، أو «وحكى أيها الملك السعيد أن...»، أو «ومما يحكى أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...»، وهناك استهلالات أخرى لا تخرج عن هذه الثلاثة التي تتداخل مفرداتها. وما دام عدد الليالى أكثر من عدد الحكايات فان استهلالات الليالى هى من وضع الراوى أو الكاتب.

* **استهلالات الحكاية الشعبية**: يميل الاستهلال فى الحكاية الى التركيز المحدد بكلمات، وفى الأغلب جرى العرف الفنى أن يكرر

القاص بعض الكلمات مثل «كان ياما كان» أو غيرها. وتجسد هذه الاستهلالات وضعاً زمنياً متداخلاً بين الماضي، زمن الحكاية، والحاضر زمن روايتها. فعبارة سالف الأوان (أو سالف العصر والأوان، أو كان في قديم الزمان، أو يحكى أن... الى آخره من الاستهلالات المتعارف عليها)، تحولت الى سمة بنائية لها وقعها الخاص، فهي لا تقال عن قصة أو حكاية معاصرة، ولا تتحدث عن مجتمع معاش الآن ولا عن أحداث يمكن أن تتكرر بحرفيتها، لذلك بدا الماضي أكثر حضوراً من الحاضر، وظهر ثمة عمق فلسفي، فالأوائل هم صناع الحاضر، والانسان مهما أوتي من تجربة وخبرة، فأفكاره وأوضاعه محكومة بما مضى من الأيام. ولعل البعد الديني، وقوة الكلمات المقدسة وعظمة الأفكار الأولى في حياة البشرية هي وراء هذا التكرار الفاعل في المخيلة والأسلوب. وعبارة «كان ياما كان» لا تعني إلا الاستمرارية الحية في الذاكرة والحياة، فقد يكون لأثر الفعل الناقص إمكانية التكملة المستمرة المصاغة من حياة الشعوب، وقد يوحي الفعل الناقص «كان» باستحالة احتواء فعل الحكي على شيء متكامل، لذلك يبقى الانسان مشدوداً الى ما يكمل تجارب الأولين. وتحمل العبارة الاستهلالية الفعل الدائري للسرد. فـ«كان يا ما كان» لا تبتدئ ببداية تآريخية معروفة، وانما تنفتح على زمن لا محدود. لذلك ينطلق السارد من نقطة لا ابتداء لها، قد تشترك

فى صياغتها عدة مجتمعات وعدة شعوب. وهكذا ففن الحكاية الشعبية فن عالمى النزعة، محلى الصورة، يتداخل فيها الفرد بالمجموع، وتتضح عبر مسارها قوة الصوت الجماعى فى التأليف. فى حين ان استهلالات الحكاية هى من النمط المألوف والشعبى الذى لازم العديد من حكايات الشعوب.

* **استهلال الليالى**: «قالت بلغنى أيها الملك السعيد أن..». وللتفصيل، فكل كلمة فى هذا الاستهلال لها موقع خاص من الليلة: «قالت»، وتعود الى الراوى قبل التدوين أو خلاله، أى هو ناقل الحكاية من المرحلة الشفوية الى المرحلة التدوينية حيث سجلها لنا وحافظ على كيانها. والراوى هو كل الرواة الشفويين الذين سبقوه. فهو الذى يقول أو يبتدئ بـ (قالت) ويقصد بذلك الراوية الأساس «شهر زاد». أما عبارة «بلغنى أيها الملك السعيد أن...» فهى تخص شهر زاد التى تروى لشهريار، الحكايات، و«بلغتى» هذه منفتحة على زمن قديم، أى الزمن الفعلى للسرد الحكائى، وهو زمن غائر فى الماضى. وشهر زاد تقص الآن حكاية للملك، أى أنها تسرد وتشارك فى فعل الحكى، وعليها أن تقنعه بما تقصه وتحكيه وإلا فالموت ينتظرها. ففعل الاقناع يوازى فعل الحياة وفعل اللااقتناع يوازى فعل الموت. لذلك تكون شهر زاد متحدية شهريار بالحكى المقنع. ومادامت الحياة هى هدف الليالى، فزمن الحكى هو الزمن المعاش بكل

تفاصيله. ولأنه زمن الدولة الاسلامية ومن حيوات الشعوب القريبة، ويضمنها وقائع ومعارك من التي حدثت كوقائع تأريخية معروفة. ثم يستمر فعل الحكى حتى يصلنا نحن، نقرأ الليالى الآن فنجد فيها بعضاً من قيم معاصرة، فنستثمرها فى مسرحية وفيلم وباليه وقصة ورواية ولوحة فنية وأنشودة فنية وأنشودة وتمثيلية، فاذا بزمن الحكى ما يزال مستمراً فنياً. ولذلك يمكن عدّ القراء المعاصرين لليالى رواةً أيضاً.

أما «أن» التى ترد فى نهاية الاستهلال فهى دلالة على جسد الحكاية، وهى انتقالة وتقاطع فى بيت الحكاية أو نقلة تمكن الراوية من تقسيم جسد الحكاية الى مقطّعات تلائم زمن الحكى. أما استهلال الحكاية «يحكى أيها الملك السعيد أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...» فنجد فيه كل كلمة أو جملة قد اختصت بنوع من الحكى. وعبارة «يحكى أيها الملك السعيد أنه...» خاصة بشهر زاد، تقولها فى بداية كل حكاية، فهي الأساس الذى يولد الاستهلال الثانى المبتدئ بـ «بلغنى» والشخص المخاطب هو كل القراء وقد مثّلهم الملك السعيد... وعبارة «كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان...» تشكل لازمة أسلوبية تجعل من فعل القص فعلاً كونياً شاملاً يجمع فى داخله أحداث شعوب عديدة، ويتصل مثل الاستهلال بالحكاية أكثر من الاستهلال السابق، فهو

المدخل الطبيعى لها لأنه يستخدم أفعالا تقود السامع الى الماضى، وبالتالى يحوى كل فعل القص الداخلى تحت عباءته.

٢ - الحكاية الشعبية العربية :

تبتدئ الحكاية الشعبية العراقية باستهلالات عدة منها: كان يا ما كان وعلى الله التكلان/ يحكى أنه كان فى قديم الزمان/ كان ما كان والله ينصر السلطان/ كان ما كان ولله الاذعان/ كان فى قديم الزمان/ كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ يحكى أنه كان فى الأزمان الغابرة / قيل إنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان/ كان لرجل/ خرج الشواك يوماً/ خرج الاسكندر/ كان لصياد زوجة/ كان لملك راعٍ يرعى له الغنم/ يحكى عن صديقين...

وعموماً، فاستهلال الحكاية الشعبية العراقية لا يختلف كثيرا عن استهلال الحكاية فى «ألف ليلة وليلة»، ولا عن استهلالات الحكايات الشعبية العربية إلا فى بعض المفردات المصرية بالنسبة للحكايات المصرية وبعض المفردات المحلية المؤدية الغرض ذاته لكل حكاية بالنسبة للحكايات السودانية. إلا أن جملة ملاحظات أسلوبية يمكن تسجيلها فى استهلال الحكاية الشعبية العراقية منها:

(١) ان الاستهلال لم يثبت على تركيبة واحدة وان كان يؤدى

المهمة ذاتها فى كل حكاية. فاختلاف الكلمات يعكس اختلافاً فى الأزمنة، مما يعني تعدداً فى الرواة وفى أزمنة الحكى. كما لم يشهد أى استهلال ما هو متعارف عليه بالبسملة أو الصلاة والسلام علي النبى أو أحد الأولياء.

(٢) تعكس بعض استهلالات الحكاية طابع الخضوع والاستكانة للسلطان من خلال الدعوة له بطول العمر، مما يعكس أن للاستهلال وظيفةً اجتماعية أخرى هى غير الوظيفة البنائية فى الحكاية.

(٣) محاولة بعض الاستهلالات البقاء ضمن الزمن الماضى، أو أن ما سوف يأتى من فعل للحكى قديم جدا من خلال عبارتى «سابق العصر والأوان» و «الأزمان الغابرة»، موحياً بتأريخ قديم وان ما يروى الآن من الحكى للحدث ما هو الا تكرار للطريقة التى حدث فيها. ويعكس هذا الفهم الطابع الفلسفى لمفهوم فعل الحكى نفسه من أن العالم ثابت القيم وغير متغير، وانه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث، وما يروى الآن كان قد حدث قبل الآن. بل وكان ممتداً فى التاريخ مما يجعل السامع معتقداً أن التاريخ واحد، والقديم منه والحديث يلتقيان معاً فى الحوادث، والاستمرارية التى نعيشها تعنى الثبات على القيم القديمة، والابطال السابقين الذين تحكى عنهم الحكاية ليسوا الا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وان كانوا بشرا لكنهم ذوو صفات فوق

بشـرية، لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفـعـال، وما علينا الآن، الا أن نعيدها حكايات لنسيّر بها حياتنا المعاصرة.

(٤) وفى ضوء ذلك جاءت بعض استهلالات الحكاية مبتدئة بفعل مضارع (يحكى، يقال..) وهى قليلة موحية أن تداخل أفعال الحاضر مع الماضى يمكن أن يعطى ديمومة أسلوبية للحكاية.

(٥) ومن خلال تداخل الأفعال، تجرى تداخلات فكرية أخرى منها الدعوة لله وللسلطان معاً.. مما يعكس أن الحال الاجتماعية والسياسية قد فرضت أسلوبيتها علي الاستهلال.

(٦) يلاحظ أن استهلالات الحكاية الشعبية العراقية قريبة فى بعض وجوهها من استهلالات قصص الرؤيا التى ثبّتها الدكتور عبد الاله أحمد فى كتابه «تشابه القصة العراقية»، وعدّها باكورة الوعى بالفن القصصى. وقصص الرؤيا تجمع بين المقامة والحكاية والمقالة الصحفية الوعظية. وكذلك اختص لها أسلوب معين وقربت استهلالاتها من استهلالات الحكاية ما لم تكن قد تولدت منها.

٣ - الاستهلال والوظائف :

سواء أكانت البداية الاستهلالية لحكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة» أو لحكاية شعبية عراقية أو عربية، مختلفة فهى واحدة من حيث الوظيفة الفنية التي تؤديها للحكاية.. ويكاد معظم الباحثين فى هذا

المجال يؤكدون على أن البداية الاستهلالية ليست الا مفتاحا شعبياً لما يأتى من أحداث. وقد جرى العرف أن مثل هذه البداية لا تتلاءم إلا وفن الحكى الشفاهى، وأنها لازمت هذا النوع من الفن لملاءمته العقلية الشعبية المشبعة بالغيبية والمجهولية، واسناد كل الحوادث الي قدرية مرسومة. فالبداية اذن جزء من تركيبة لا شعورية وشعورية فى ان واحد لنوع من التفكير البدائى بالأشياء والمجتمع.

فالدكتورة نبيلة ابراهيم تؤكد أن البداية الاستهلالية تمهد لظهور الوظائف التمهيدية. والوظائف التمهيدية ليست إلا البدايات الفعلية للحكاية[1]، تلك التى حددها «بروب» بمغادرة أحد أفراد الأسرة سكنه. والمغادرة هنا اما موت أو سفر أو ابعاد، أو رحيل مؤقت أو خروج مؤقت لقضاء عمل، أو اختلال توازن للوضع فيضطر البطل لأن يخرج لكى يعود التوازن الى حاله (..) هذه الوظفة التمهيدية لا يمكنها أن تحدث الا بعد أن يهيأ السامع لها، وتهيئة السامع لابد أن تكون باستهلال متكرر... ولذلك لم يدرس فلاديمير بروب الاستهلال فى أية حكاية من الحكايات التي تناولها وانما تجاوزها الى الوظائف معتقداً، أو هكذا يخيل اليّ، أن الاستهلال هذا من وضع الراوى أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من الوظائف.

أما الدكتور عز الدين اسماعيل فيتحدث عن الاستهلال حديثا أكثر نضجاً عندما يربطه بالنهاية. يقول: «فى كل القصص الشعبى

العالمى تؤدى بداية الحكاية ونهايتها (...) وظيفة فنية لها أهميتها من الناحيتين المعمارية والمعنوية (...) فعلي أساس البداية تتوالى الأحداث وتتراكم، ثم تأتى النهاية فتكون تتويجا لهذه الأحداث... وفيما يختص بالبداية فإن أبرز ظاهرة يمكن ملاحظتها هى ظاهر التعميم والتجهيل، والمقصود هو أن الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافى تتجنب تحديد الزمان والمكان اللذين يصنعان الاطار العام للأحداث(٢) .

ولك بعد ذلك أن تجد السبيل الي جسد الحكاية، ما اذا كان الاستهلال قد تداخل فى بنيتها أم لا .. ولنا فى هذا الصدد رأى هو ان استهلالات الحكاية بأنواعها وظيفة اجتماعية خاصة بالراوى والسامع بالعرف التقليدى لفن القص الشفوى أكثر منها صلة ببنية الحكاية كما هو شأن بقية الأنواع والفنون.

الهوامش :

١ - قصصنا الشعبى: الدكتور نبيلة ابراهيم، دار العودة - بيروت.

٢ - القصص الشعبى فى السودان - دراسة فى قضية الحكاية ووظيفتها - دار الشئون الثقافية - بغداد.

الفصل الثانى

الاستهلال: البنية الغنائية والنص المركب فى الشعر الحديث

الحديث عن الشعر الحر ليس سهلاً، فهو من التعقيد والتنوع ما تعجز عنه أية دراسة نقدية، مهما كان منهجها أو محتواها. فكيف بنا ونحن نتناول عنصراً مهملاً من قبل الشعراء، قبل النقاد، ألا وهو استهلال القصيدة الحديثة. ومع ذلك فمحاولتنا هذه لا تعدو أن تكون إلا بداية لنا قبل الشعر والشعراء. ونعنى بالبداية هنا، الكيفية التي نقرأ بها القصيدة الحديثة بعدما قصرت القراءات الأخرى عن استيعابها[1] .

والسؤال الابتداء فى هذا الموضوع، هو: هل تطور استهلال القصيدة الحديثة عن استهلال القصيدة العمودية؟ أم انه تطور عن تلك، وعن فنون أخرى؟ والإجابة عن التساؤل تكمن فى النماذج التى سنختارها للتحليل. فى اعتقادنا ان الشعر من أكثر الفنون الأدبية

عرضة للتحولات البنائية، كنوع مستقل له خصوصيته سواء أكان فى القصيدة الغنائية، أم فى القصيدة الدرامية، لكنه عندما يدخل فى نوع آخر كالمسرحية أو الرواية يتلبس لبوس النوع الأصلى ثم يضفى من خصائصه عليه ويحمل فى الوقت نفسه بعض خصائص النوع الآخر، وعليه فنحن لا نعالج هنا المسرح الشعرى، وانما نعالج الشعر بمعناه المحدد تعريفاً ونوعاً، كما نعتقد جازمين ان الاستهلال فى القصيدة الحديثة تبادل المواقع مع خصائص أخرى داخل القصيدة، تبعاً للتقديم والتأخير، ولا يخضع الاستهلال هنا لتسلسل الفكرة زمنياً، وانما يخضع للحظة الشعورية التي يرى الشاعر فيها الابتداء.

والدخول الي هذا الموضوع معقد، لا سيما وأن نظريات نقدية عديدة عالجت القصيدة الحديثة، وبخاصة الصورة ودور الكلمة الشعرية في اضفاء سمة الحداثة، وكيف أن الكلمة تحررت من المعنى القاموسى ومن الصياغة التقليدية، وكيف بنت علاقات جديدة مع الكلمات الأخرى، اختلفت بها عن العلاقات السابقة عندما كانت ضمن سياق البيت الواحد كما فى الشعر العربى القديم، وكيف أنها شحنت بطاقة تعبيرية جديدة عندما تحولت على يد الرومانسيين إلى علاقة خارجية ونفسية فاحتوت التبادلات وحملتها كما لو انها تكشف عن علاقات دفينة بين الإنسان ومحيطه.. وأخيراً كيف أصبحت فى

الشعر العربى الحديث محوراً فاعلاً فى التفعيلة عندما اقترنت بالنبرة العالية والنبرة الهادئة، حتي أنها تحولت فى هذه الحال إلى صيغة مكانية للصوت. وضمن هذا السياق شحنت الكلمة بمعطيات العصر وثقافته وتحولاته العديدة، وقيم الشعر نفسه، فأصبحت مركزاً للصورة. وعموماً فالكلمة الشعرية الحديثة أكثر من معنى عندما يتخذها الشاعر مقياساً لأبعاد القيم الفكرية وقياساً للترابط بين الكلام «فلكل كلمة مع صاحبتها مقام» كما يقول البلاغيون العرب[٢].

والكلمة فى الشعر الحديث، وبخاصة فى الاستهلال ما تزال تخضع لقوانين البلاغة القديمة للقصيدة الحديثة، فهي وان كانت ترتبط بخصائص مختلفة عن أية كلمة فى متن القصيدة، فهى أولاً، الكلمة المطلع، وغالباً ما تشحن بمناخ القصيدة كلها. وهى ثانياً قيمة بلاغية كبرى، لأنها تمهد لما يأتى بعدها من كلام، وهي ثالثاً، ترتبط بعلاقات متعددة تسمح لأن تنزلق منها الفكرة إلى ما يأتى بعدها الذى بدوره سينفتح علي فكرة أخرى دون أن يحدث خللاً ما فى السياق الشعورى للقارئ، وهو ما يسميه البلاغيون العرب بحسن التخلص، وهي رابعاً أن تكون «فصيحة حاملة لمعان تشف عن الظهور والإبانة. وهى خامساً سهلة اللفظ واضحة المعنى، جيدة السبك، متلائمة الحروف، غير مستكرهة فى السمع، ولا متكلفة فى

النطق، ولا مما نبذته العرب وعدلت عن ألفاظه البلغاء، وليست غريبة أو مخالفة ومتنافرة»[٣] ، فكلام القزويني هذا نجده أكثر ملاءمة لما نريده بالقصيدة الحديثة.

هذا ما اتفقت عليه البلاغة العربية بشأن الكلمة واللفظة، ولكن هل بقي منه الكثير للكلمة في الشعر الحديث لا سيما بعد أن تجاوز تأثره بالشعر الأوربي الحد الذي تسمح البلاغة العربية به؟. لا شك ان الكلمة الشعرية اليوم هي غيرها بالأمس، فقد شحنت الكلمة الحديثة بمعايشة الواقع الاجتماعي والشعبي وعكست حالات يومية ومألوفة، وحولت النادر من الحياة الي مشاع معروف.. والمعايشة التي نقصدها هنا ليست النثر، وإنما الشعبية بالمعنى المستقبلي لهذه الكلمة. وبذلك لم تعد الكلمة الشعرية اليوم تقاس بمقاييس الأمس دائما، بل ولدت مقاييسها الحديثة، وشرعت مواقعها الجديدة بمشروعية التطور، فدخلت مواقع، خاصة بعد بروز التيار الرومانسي في الشعر، ما كانت لتدخلها لو اقتصر هذا التيار علي الجنس فقط . لقد أضفى العصر من صفاته المتجددة على المفردة شحنات من التخييل والايماء والرمز والغرابة والغموض، والعمق الدلالي، والترابط المعرفي مع غيرها في النص وفي خارج النص، فما كان منها الا أن حملت هذه المستجدات علي ما قاله البلاغيون العرب، لتظهر لنا كياناً مشبعاً بروح الشعر الكلي لتلقي علي الشاعر مسئولية مضاعفة

لم يألفها شاعر العمود يوماً. كما أن بنية القصيدة الحديثة، التي استعارت بعض حروف هذه البنية من أشعار العالم وأفكاره، ومن تطورات الأجناس الأدبية وتفرعاتها، ومن خصوصية التجربة للشاعر وللمجتمع وللتراث، أصبحت بنية مركبة، ومعقدة، تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز، الرمز بالواقع، الفردية بالاجتماعية، الواقعية بالسحر، الواقع التأريخي بالميثولوجيا، التجربة الشخصية بالتجربة العالمية، فأصبح صوت الشاعر عاماً بالرغم من أنه محلى الكلام والصورة. يقول اوستن وارين ورينيه ويلك فى كتابهما «نظرية الأدب» «إن معنى الشعر يعتمد على السياق: فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمى بل هالة من المترادفات والمتجانسات» والكلمات لا تكتفى بأن يكون لها معنى فى شعرنا الحديث، وحيث الاختلاط بالمدارس والأنواع الأدبية والاجناس هو السمة الغالبة، يصبح من الصعوبة التعامل مع الاستهلال بمعزل عن هذه الظاهرة، ومع ذلك نحاول هنا أن ندرس:

١ – استهلالات القصيدة الغنائية.

٢ – استهلالات القصيدة المركبة – الدرمية

فقط بل تثير معانى تتصل فيها بالصوت أو بالمعني أو بالاشتقاق – أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها.»[٤]. فالكلمة لها قوة مسيطرة فى الشعر الحديث، وتمتلك قدرة إشعاع تضئ بها بقية الكلمات

الأضعف منها. والاستهلال جملة كلمات، أو كلمة واحدة لها من القوة ما لا يوجد لغيرها، وتتحدى قوتها أية نوايا تجريبية للشاعر، أى لا يتعلق وجودها برغبات أو نيات خارجية للقصيدة كأن تكون القصيدة تعبيراً عن حال، أو محاكاة لفعل، أو قولاً فى مناسبة، أو تعويضا عن خطابة ما، فالاستهلال فى مثل هذه المواقع والاغراض يتخلى عن فعل وقوة الكلمة فيه وينسحب إلي فعل خارجي، قصصى أو انطباعى، حسى أو مباشر. فالكلمة فى الاستهلال هى: الفعل الخلاق للروح الخالص حسب مفهومات هيغل، أو هى الفعل الخلاق للواقع الاجتماعى حسب مفهومات الواقعية الاشتراكية، وفى كلتا الحالين، تصبح للكلمة إيقاعاتها الخاصة وإيحائيتها الآتية بفعل حركاتها الخالصة حسب مفهومات مالا رميه فى الشعر.

فى ضوء ما سبق لا نتعامل مع الاستهلال إلا بوصفه وحدة بنائية متكاملة سواء أكان حجمه كلمة واحدة أم أبياتاً عديدة، فالشاعر الجيد هو من يجيد الاستهلال المركز حتى ولو كان يكتب مسرحية شعرية.

وتسهيلاً للبحث نوزع القصيدة الغنائية على ثلاثة محاور رئيسة:

١ – القصيدة الغنائية – الذاتية، والتي تعتمد الذات – أنا الشاعر –

٢ – الاستهلالات البنائية للقصيدة الغنائية

٢ - الاستهلالات البنائية للقصيدة المركبة - الدرامية محوراً لها، وإن لم تغفل الموضوع كلياً.

٢ - القصيدة الغنائية - الذاتية الموضوعية، والتي تعتمد أنا الشاعر والموضوع علي حد سواء من التجربة. فهي توازن بين عالمي الداخل والخارج، الذات والموضوع، التجربة والعالم.

٣ - القصيدة الغنائية - الموضوعية، والتي تعتمد الخارج كوحدة وقد اغتنت بالتأريخ، بالأسطورة، بالسياسة، بالأفكار الإنسانية دون أن تلغى كلياً دور - أنا الشاعر - ولكن بحدود دون الفنان الخالق.

الدافع النقدى وراء هذا التوزيع هو العزل بين أنواع القصائد التي يقال عنها غنائية، فبعض الغنائيات ذاتية بحت، وأخرى تزاوج بين الذات والموضوع، والثالثة موضوعية بحت، ويعنى هذا ابعاد التهمة النقدية الساذجة التي تقول بأن الشعر الغنائى كله ذاتى، وانه لا يعايش مستويات الواقع ولا يعالج مشكلات اجتماعية.

أ - استهلال القصيدة الغنائية - الذاتية :

تتميز هذه القصائد، بكثافة أسلوبية مركزة، وبوضوح، وبشيء من الإبهام، أو التجربة الغائرة، ليس لها ماضٍ كبير، ولا أفق مستقبلى لأنها لا تحيا خارج حدود الذات وخصوصياتها. في شعرنا

العراقى كثير من هذا اللون لاقترابه من البوح، والتلميح، والكثافة، وقد اقترب أحيانا كثيرة من معنى البيت الواحد فى القصيدة التقليدية. وخارج التأويل النقدى لا نجده الا تجربة حقيقية تمتلك صدقها وقد انثالت علي الورق في لحظة زمنية تأملية. فالقصائد هذه لا تحتاج الى فترة تأمل طويلة، ولا الى نعمّل فى بنائها. كل ما فيها فى لحظتها المتوهجة وما على الشاعر إلا أن يمسك هذا الوهج ليديمهو غالباً ما تكون استهلالات هذه القصائد كلمة واحدة أو بيتاً واحداً.

النموذج:

قصيدة «وصية» للشاعر سامى مهدى(٥)

لست أدرى متى ضعت أو كيف،

لكننى موقن اننى لن أعود

فأعينوا أبى حين تبيض عيناه

واحتملوا حزنه

فهو بين اثنتين:

فأما التشبث بالوهم

أو أنه لا يريد.

لست أدرى

الاستهلال :

وجريا على منهجيتنا فى دراسة الاستهلال والتي تعتمد على:

١ - اعتبار الاستهلال نتيجة جدلية لمفردات القصيدة وصورها.

لذلك فـ (لست أدرى) هى استهلال القصيدة ومتولدة من:

- ضعت أو كيف
- لن أعود
- تبيضّ عيناه
- لا يريد
- بين اثنتين

ودراسة كل كلمة من هذه الكلمات نجدها حاملة لـ لست أدرى، ويلاحظ القارئ ان مبدأ الاحتمالية - بين بين - قائم ضمناً، وان لها طرفين طرفها الأول أنا الشاعر حيث يصبح ما سيأتى بعد ضياعه مؤكداً بما عرفه هو عن أصدقائه أو معارفه. وطرفها الثانى، هو أن الذين سيأتون للعناية بوالده، غير كفوئين بتجربة الشاعر، لأنهم لم يأتوه إلا بعد أن ضاع الابن. لذلك تولد هذه الاحتمالية المبوثة داخل مفردات القصيدة استهلالها (لست أدرى).

٢ - نعتبر مفردات الاستهلال (لست أدرى) قادرة على مد خيوطها المعنوية والدلالية داخل القصيدة، فقد لا يضيع الشاعر، ولا تبيضّ عينا الأب. وعندئذ ليس من مبرر منطقى لوجود الآخرين.

ووفق هذه الاحتمالية والتي يولدها الاستهلال لدى القارئ، ان الشاعر ينكر ضمناً عدم وقوع الحدث، وإن وقع فهو موقن انه لن يأتى والده أحد. (فلست أدرى) جدلية زمنية، تزاوج الماضى بالمستقبل، بعد ما يكون الحاضر هو الموضح والفاعل لهما.

٢ – القصيدة الغنائية – الذاتية الموضوعية[٦].

قصيدة «غداً هنا» للشاعر بلند الحيدرى

غداً

هنا

فى هذه اللفتة من أرضنا

سيسأل التأريخ عنى

أنا

عن ذلك المقطع من عصرنا

عن غرف ما مر فيها السنا

لكننا

كنا

وكان السنا

فينا

ينبع من صمت ليالينا

من رنّة القيد بأيدينا

من حد جدران توارينا

تشدنى

تبعدنى

عن قصة يسردها.. إبنى

عن زهرة تذبل فى بيتى.

وأعين يرعبها موتى

وعن يد

مثل يدى

معروقة ترسم فى الصمت

مدّ ذراعين

لفجر الغد

★★★

★★★

★★★

غداً

هنا سيسأل التأريخ عنى

أنا

عن بيتنا الغارق فى الظلمه

ودربنا الموحش كالنقمه

عن آهـه

تغور في بسمه

عن أرجل تركض...

عن امه

تذوب ...

تلتحف الدرب

حافيه الرجلين

مبتوره الكفّين

لا شيء في عيونها الا الغد المنطفئ

العينين

وأنت يا حكاية الذنوب

غداً

هنا

يلعنك العصر وفي القمه

سيكتب التأريخ عني

أنا

عن خضره جاءت بها غيمه

★ الاستهلال

غداً

هنا

في هذه اللفته من أرضنا

سيسأل التأريخ عنى

أنا...

تتركز الفكرة الكلية للقصيدة فى أربع كلمات وردت فى الاستهلال وهى (غداً - أرضنا - التاريخ - أنا)، والكلمات الاربع تتوزع على محورين أساسيين: المحور الأول زمانى (غداً - التاريخ). المستقبل والماضى، أما الحاضر فموجود بينهما وقد أعلن عنه بـ (هنا فى هذه اللفته) والمحور الثانى مكانى (أرضنا - أنا) وقد احتوى ضمناً الحاضر ذاته... هنا فى هذه اللفتة)، وقد أشفعت بالسؤال عن (ى)

غــــداً ⟵⟶ التاريخ هنا فى هذه اللفتة

أرضنا ⟵⟶ أنـــا ... سيسأل عنى

ولقراءة الاستهلال قراءة منهجية وفق الخطوات الثلاث علينا تتبع ما يأتى:

أ - ان محتوى القصيدة وفنها هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال

★ كلمة : غداً نجدها متولدة من :

- لفجر الغد

- لا شيء فى عينيها إلا الغد المنطفئ

- عن خضرة جاءت بها غيمه

★ وكلمة: أرضنا تولدت من :

- عن غرفه ما مر بها السنا

- من حد جدران توارينا

- عن زهره تذبل فى بيتى

- ودربنا الموحش فى الظلمه

- تلتحف الدرب.

- عن بيتنا الغارق فى الظلمه

★ وكلمة التأريخ تولدت من :

- عن ذلك المقطع من عصرنا

- ينبع من صمت ليالينا

- من رنّه القيد بأيدينا

- عن يد مثل يدى

- عن أرجل تركض

- عن آهة

- تذوب - حافيه الرجلين

- مبتورة الكفّين.

أما كلمة «أنا» فقد تشربت كل مفردات القصيدة، إما ضمائر أو فاعلاً.

ب - امتداد مفردات الاستهلال الأساسية داخل النص كخيوط السدى فمفردة (الغد) نجدها فجراً (لفجر الغد) ليلاً اللا مستقبل (الغد المنطفئ) ومن خلال التناقض بين (الفجر - الليل) تولد (الخضرة). فالغد أخضر لقوة الفجر على المنطفئ.

ومفردة (أرضنا) نجدها (غرفة ما مر بها السنا - جدران - زهرة تذبل فى بيتى - البيت الغارق - الدرب الموحش وقد غطى الجميع بالظلمة).

ومفردة (أنا) نجدها محوراً لكل الصور القديمة، وفاعلا ومحركا لكل أبعاد القصيدة، فهى إذن تولد محتوى القصيدة وتربط هذا المحتوى بها وحدها، وبفاعليتها وبالدور المناط بها، ولذلك تعد هذه القصيدة غنائية ذاتية وموضوعية لأن الأنا مسئولة عن الأرض - التأريخ - المستقبل.. إلخ وأنها ستسأل عن هذا كله ولذلك فالاستهلال لا يبدو ملحقاً أو مقحماً بل هو موجود داخل بنية القصيدة وقد ولد الصور الأساس لها.

جـ - الاستهلال باعتباره بنية مغلقة..

(غداً، هنا، فى هذه اللفتة من أرضنا، سيسأل التأريخ عنى، أنا) (الغد والتأريخ هما اللذان يحيطان بـ الأرض - الأنا). فاذا كان الغد مستقبلا، فالتأريخ ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وإذا كان التأريخ هو

الذى يسأل عن «الأنا» فالارض هى الشاهدة التى تحمل فعل الأنا. وخلاصه الموقف ان الاستهلال مكثف ببنية، مؤكدة لمعناه حاملةً تساؤلاً منفتحاً على القصيدة كلها.

تمد الغنائية الذاتية الموضوعية القصيدة كلها بقوة العقل وسيطرته. انك لا تلمس إلا الصدق وقد امتدت تجربته فى التأريخ، ولا تشعر ان الشاعر يقول لك ما يخالف فكرك، أو يناقض مألوف الحال، هى اذن لغة «الأنا» المثقلة، المتمركزة، التي تصبح فى حالات «نحن» وفى حالات أخرى «المجتمع» وتتحول قضيتها الذاتية إلى قضايا اجتماعية ولم لا، فالتأريخ أحيانا لا يرى إلا من خلال عينى ذات فاعلة مركزية، فتعميم التجربة يعنى احتواء الروح القومى وروح الماضى وكذا الخصائص الفنية، فتوسع بذلك من رقعة أفعالها لتشمل بها أزمنة مختلفة وأمكنة متعددة.

ومثل هذا النوع من الغنائيات هو الذى يسود معظم تجارب شعرنا الحديث. لاحظ ما يقوله الشاعر سامى مهدى فى «الخطأ» مثلاً:

هى ذى ساعة المسغبة

فاتركونى لنفسى لأسألها أين أخطأت:

أم أنا أخطأت فى التجربة؟.

واقرأ الاستهلال ثانية فتجده مركزاً فى «الساعة – النفس –

الدرس - التجربة» وقد غلفت كل الكلمات بـ «الخطأ»، فكانت الأنا ضميراً للوقاية (اتركوني) ومؤكداً «نفسي». وفاعلاً لا اخطأت. والدرس هو تلقين من قبل الآخر فالخطأ فيه محتمل، أما التجربة فهي الفعل الذاتي، والخطأ فيها غير محتمل. لذلك لا تجد الاستهلال إلا تأكيداً لفاعلية الذات وقد أشبعت بموضوعيتها.

يستهل الشاعر عبد الرحمن طهمازي قصيدة «المنازل».

سأخدش للنهر ليلاً

وللبحر باباً

وأصلح وجهي لعمري.

فلا تجد في الاستهلال إلا فاعلية «الأنا» وغنائيتها الموشاة ببعد تاريخي، لاحظ ان كل الضمائر هي «أنا».

وخلاصة الأمر، ان الغنائية الذاتية الموضوعية اذا ما اعتمدت تجارب «الأنا» وحدها تجد هذه «الأنا» موزعة على مراتب الموضوع.

- أنا الماضي التي تصبح عوضاً عن التراث.

- أنا المستقبل التي تعمم تجربتها الحالية كمنطلق فكري لما سيأتي.

- أنا الحاضر وهي غالباً ما تكون محصورة بالفعل المكاني - البيتي - السياسي - الأسري.

وفي ضوء هذا التوزيع يزداد في القصيدة القلق / الخوف.

وتكثر الصور ا، عافية / الحلمية. ويتكثف الأسلوب وتكثر الاستعارات، ويصبح ما يحيط الشاعر من واقع وبيئة وخصوصيات هي المفردات التي تكون معنى ومبنى القصيدة.

إلا أن خطر الغنائية الذاتية الموضوعية يكمن في طبيعتها. فاذا لم يحسن الشاعر ضبط مشاعره وأفكاره ويضعها في بوتقة المجتمع الكلية سقطت القصيدة في النثرية والتقريرية. ولذلك يحتاج الموقف من الشاعر الى العزل بين نثر الحياة وشعرها، بين أفقية التجربة وركائزها التراثية والتأريخية. ولذلك غالباً ما تضيع وتختفي الصراعات الاجتماعية الكبيرة: المحلية والعالمية عن مثل هذه الغنائية، وتختصر حدثها وبنيتها على موضوعات الأسرة والبيوت والآباء والأصدقاء ومألوف الحياة اليومية ونوادرها، وقلة من الشعراء من استطاعوا النهوض بنثرية الحياة الى مصاف الشعر الكوني الاجتماعي.

انطلقت القصيدة الغنائية - الذاتية / الموضوعية، من إسار التقليد الفج إلى الحياة، فدخلت ميادين السياسة والمجتمع والثقافة، وحاكت عبر تطورها، فنون المسرح والرواية، وحاولت على يد كتابها المجيدين أن تكون الصوت الأكثر سعة في استيعاب مراحل المجتمع العربي. لم يكن الشاعر فيها إلا بطلاً، ولم تكن التجارب التي مر بها الا الاحداث الدورية للقصيدة، فرؤى المجتمع عبر هاتين

العينين: عين الحدث الموضوعي وعين الشاعر المجرب. ولذلك عمّت هذه القصيدة معظم شعرنا العربي الحديث عندما تحول الشاعر من مجرد قوّال يتلو ما ينفعل به الى صوت جماعي له موقف السياسة وموقف الثورة. فكثر في شعرنا الشاعر - الأنا - وقلَّ فيه البطل الآخر، كما كان يوم بدأت القصيدة تتحرر من إسار تقليدية وزنية وايقاعية لتدخل مجالات المجتمع والنفس والافكار.

في شعرنا نماذج كثيرة من هذه الاستهلالات الجيدة.

يستهل الشاعر خالد علي مصطفى قصيدته «ملك الجوع»:

« ... فوقفت على حافة البحر أنظر:

هذي قرانا على ساحة الماء

تطفو، وأطفالنا

يلعبون مع الموج في حلل من محار

(القرى الفلسطينية - أنا الشاعر). هنا محور الاستهلال، وهنا بيت القصيدة في كل التجربة.

ويستهل الشاعر ياسين طه حافظ قصيدته «التجربة المزدوجة» بقوله:

الطرق فوق الباب، فوق زجاج نافذتي

في حجرة الروح التي هجَّرها المحتلُّ

من وحلٍ وصافرات.

« التداخل بين عالمى القصيدة: الخارجى والداخلى: الباب والروح، هو المجال الذى يترك فيه الشاعر الحديث، فيرسم الشاعر لنا عبر هذا التداخل لوحة مزدوجة الايقاع: هناك حيث الخارج معلماً بشواهده الحية، وهنا حيث الداخل مليئ بروح قلق.

ويستهل الشاعر حميد سعيد قصيدته «اختصار المسار الأول» بقوله:

إن لم تحمل أسماء الآتين سيحملك العصر،

ضيفاً بين يدى الموت فقير.

المزاوجة بين «أنت» التى هى «أنا» والعصر الذى هو الزمنية هى محور القصيدة، ومن داخلهما تتوضح قيمة التأريخ والتجربة. فى شعرنا العربى الكثير من هذه النم[illegible]، [illegible]له ان الشعر العربى الحديث لم يعرف طريقه الي الحداثة إلا [illegible] [illegible]خل الذات والموضوع فى لحظة احتدام حضارى ومسؤولية تأريخية حتمت على الشاعر أن يكون راوياً لفئة اجتماعية واسعة، وان يجعل من صوته المفرد، صوتاً جماعياً يضمن خطابه الشعرى مواقف وأفكار هذه الفئة، ومطالبها . وغالباً ما تجرى المقارنة فى دراسة تأريخ الأدب بين معطيات المرحلة الثقافية، ومعطياتها الاجتماعية والسياسية، وغالباً ما تخفق مثل هذه المقارنة بحجة ان الابداع قد يتقدم وقد يتأخر لأنه لا يمتلك إلا شروطه الذاتية فى الظهور، والأمر بعد المعاينة النقدية،

يبدو أعقد من ذلك بكثير، فالابداع قد لا يتأخر دائما، وانما يستشرف قيم المستقبل وآفاقه، وقد يأتى مثل هذا الاستشراف بلهجة أو قصيدة، أو مناخ كامل لديوان وعندئذ لا تبدو مثل هذه البدايات التي هى استهلالات فكرية استشرافية لواقع سيأتى، خارجة أو طارئة أو مقحمة، وانما تأتى دليلاً وعى بالظروف الموضوعية، واستكناه كامل لقيم المجتمع الكامنة. فالذات فى مثل هذه الغنائية، ليست ذاتاً مفردة، وانما ذاتاً تضفى على الموضوع حقيقتها فتجعل منه موضوعها الخاص. إن صلابة الواقع الخارجى وصرامته المشهدية تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن رغباته الصغيرة، ليوظف مطلقات وكليات هذا الواقع.

وهكذا تبدو العلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة إضافة لا تضاد، وعلاقة ازاحة لما هو سلبى، لا علاقة ايجاب مطلق.

أما الموضوع، فهو الآخر يضفى من صرامته وخارجيته حقائقه الموضوعية علي الشاعر، فيفرض عليه لوناً من التعامل البصرى والفكرى والشمولية، لتصبح علاقة الشاعر به علاقة توثيق، فلا ينكشف الموضوع الخارجى الا لذات على درجة من التوازن الفكرى معه، وليس كل ذات مجربة بل الذات المحملة بحس انسانى، وخلال هذه العلاقة الجدلية، تتضح أبعاد القصيدة الغنائية، فتشمل موضوعات وأفكاراً وتجارب محلية - عالمية فى آن واحد.

هاتان العلاقتان تندمجان معاً في صور مشوبة بذهنية متألقة وبأخيلة محلية واقعية. وقد تتركزان في استهلال قصير أو من عدة أبيات لكنها أميل الى الاستهلال المكثف، وغالباً ما تكون الصورة محصورة وقد شملت بعداً تأريخياً أو تراثياً مع تطلع مستقبلي واضح.

نقرأ استهلال قصيدة البياتي «أولد واحترق بحبي» فنجده أفضل استهلال يمثل القصيدة الغنائية الذاتية – الموضوعية.

« تستيقظ «لارا» في ذاكرتي: قطّا
تترياً، يتربص بي، يتمطى، يتثاءب،
يخدش وجهي المحموم ويحرمني النوم»

ففيه توازن جدلي بين الأنا والآخر، وعندما يتخذ الأنا صورة الشاعر فالآخر يتعدد (لارا، الحضارة، والتأريخ) وتصبح الذكرة لدى الأنا ذهنية. تتحول أمكنة لارا الى استقراء لتعدديتها وتنوع أزمنتها فتمتد من عمق الحضارة العربية الاسلامية إلي الوقت الحاضر.

ومن القصائد الجيدة علي مثل هذا الاستهلال، قصيدة سامي مهدي «سعادة عوليس»:

«. يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر يسعل
سعلتين، وينفض التعب القديم، ويدعك العينين
يمسح ما تجمع من كلال فيهما، ويرى الى

الأشجار، والضوء المذهب فى ذارها»..

وتكاد تكون معظم قصائد حسب الشيخ جعفر، وبخاصة الرباعيات ضمن هذا النوع من الغنائيات، حيث تتوازن فيها الأنا، مع الموضوع الى درجة احتواء الاثنين لتأريخ واحد.

وقد يتركز استهلال هذه القصائد فى جملة واحدة: فاستهلال أولد وأحترق بحبى يمكن أن يكون (تستيقظ «لارا» فى ذاكرتى) لاحتواء هذه الجملة علي تصاهر الأنا والآخر. واستهلال «سعادة عوليس» يكون (يصحو صباحاً مثقلاً بدخان أمس مر) والضمير هو : أنا الشاعر أو (الدخان، التراكم الزمنى) الذى يكون الآخر مادة له.

ويلاحظ على استهلال هذه القصائد: إثقالها بالزمان، وبالمكان، وبالديمومة، حيث الشاعر لا يبتدئ مع حدث بكر، بل مع حال تراكمت الأحداث فيها ووصلت الي حد التفجُّر. فاستيقاظ لارا أو دخان الأمس ليس إلا الوضع المتفجر لتراكم – ذاتى موضوعى.

٣ - القصيدة الغنائية - الموضوعية

فى هذا اللون من القصائد الغنائية يبلغ الشاعر فيها مرتبة الخلق الفنى المتكامل فهو لا يستعير من الذات إلا موقعها العمومى، كأى ذات مراقبة فاعلة فى مجتمع واسع، وليس ثمة عواطف صغيرة أو انفعالات آنية كما لا يركن الشاعر الى أية تجربة، الا التجربة

المختبرة تأريخياً. ولا يتعامل مع أى واقع إلا الواقع المجرَّب المعاش بصدق. فاحتوت هذه الغنائيات بعداً سياسياً تارة، وبعداً أسطورياً شعبياً تارة أخرى وبعداً نفسياً وانسانياً تارة ثالثة.

النموذج قصيدة

«هواجس عيسى بن الأزرق فى الطريق إلى الاشغال الشاقة»

للشاعر محمود البريكان»[٧]

الاستهلال

يصطخب القطار فى طريقه الطويل فى
نفق الظلمة نحو مطلع النهار وددت لو
يموت عنها ذلك النهار وددت لو ينحرف
القطار – عن دربه المشؤوم...

يتولد الاستهلال عبر تراكم صوره فى القصيدة، فهو خلاصة مركزة لحالات وأفعال وصور وزعها الشاعر علي أجواء القصيدة، كلها، لذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال نتاج لكلمات أخرى.

ونلاحظ ان الكلمات – الصور الأساسية فى الاستهلال هى (القطار – الطريق الطويل – الظلمة – النهار). ومع هذه الكلمات – الصور تتولد صور أخرى: فالقطار ينحرف، والطريق مشؤوم، والظلمة موت، أما النهار فلا صفة ملحقة له.. كلمة مفردة، وحال مؤجلة.

ويتمحور الاستهلال حول محورين: المحور الأول مكانى (القطار – الطريق). والمحور الثانى زمانى (الظلمة – النهار). فالقصيدة موضوعية متكاملة، لا أثر للذات فيها ولا للأنا، أما (عيسى بن الأزرق) فهو وإن كان شخصاً ماضياً، أو تراثاً، أو فكرة، فهو ليس الاقناع الشاعر، ليس أنا أو واحد منا، إنه النكرة الكائنة فى أعماق التأريخ، وقد تحولت الى صورة مطلقة، فاعلة، احتوت فى تجربتها المروية (الآن) فاعلية المكان والزمان المطلقين.

ولدت مفردات القصيدة كلمات الاستهلال الأساسية.

★ فالقطار نجده فى :

- المعدن الصلب – الخشب البارد
- الاكتئاب الثقيل
- النظر والنافذة
- المحطات – البرارى
- الصعود – التلويح
- حشد من الظلال
- البيت
- الحلم – الجديد
- منظر الصخور
- القفر – الفضاء – الغبار – الوهج المحرق

- ... الخ من الصور المولدة

★ والطريق .. يتولد من

- البيع والشراء - السكون.
- الأهل والبنين - المستقبلين آخر الطريق.
- ساعة فساعة.
- البرارى - القفار - النجوم - الرمال - الرياح - الأجواء.
- الأشباح - الاشخاص - الذكريات.
- الحلم الغريب.
- الزهور - العبور - البيت - الحديقة

... الخ من الصور

★ أما الظلمة فتولدت من:

- الحلم المألوف.
- هبوط العالم باكتئابه الثقيل
- الانتظار
- الليل والقفار
- النظر فى وجوم
- الأشباح
- الصمت الكئيب
- النظر فى البعيد

- الانشداد الى الموت
- الأوهام
- الحذر من السنين
- الأفق الحزين
- القفر - الكلاب . الغبار - السدود - القبور. العذاب
- انطواء السنون
- هلاك الشيوخ - المرض - البكاء.
- هرم الأشجار - هدم الدور
- اختفاء الأصوات - الحذر من السنين
- العماء . ثقل الأغلال - السجن - الحداد - الأنف الحزين
- الكلب المقاد - الكبول - المجرمين
- ... الخ من صور الظلام.

* أما النهار فتجده منحسراً، قليل الحضور، هو الصورة المضادة للظلمة. والنهار فى القصيدة مؤجل، أو هو الفكرة المناضلة، لا يظهر فى القصيدة إلا مناقضاً، لصور الظلمة، وبالذات فى قسمها الثانى فتولده:

- الأغنيات
- الحنين الى الربيع
- الحب والزواج - فرح الحياة - المعرض الجميل. الزهور

- الأمل البعيد

- الضحك - الصحة - الشباب

- الصباح - الأطفال - الغناء - الصغار. الشوارع الحمر

- الألوان - الرسوم - التوهج - الكتب ، الأم التي تلد الأحرار

... الخ من صور الأمل.

إلا أن كل مفردات النهار مكبلة بالقيد محددة بالقطار ومساقة الى المشنقة. لذلك فالنهار مؤجل. فنجده يقول فى آخر القصيدة:

أربع ساعات وسوف يشرق النهار

- إلا على قلبى

تراكم الغبار

والحارس الجالس فى صمت الى جنبى

يغلق فى فظاظة نافذة القطار

علىَّ أن أنام، لا أحب أن أطيل

تأمل الوجوه

ودربنا طويل

إيه: أحس جهشة الأعماق من نفسى:

ما أطول الطريق

ما أبعد العالم ما أغربه كله.

أعرفه ، فهو طريق موحش سحيق

ولم تكد تبتدئ الرحله

٢ - الاستهلال المولد لصور القصيدة ومفرداتها، كاستهلال عيسى بن الأزرق، هو الذى يمد خيوط السدى الي كل مفاصلها لتحركها وتعلم عليها، ولتجعل منها النبرة الصورية التى يقف الشاعر عندها. (فالقطار - الطريق) بعدا المكان، كانا الممولين الكبيرين لكل الصور المكانية. و (الظلمة - النهار) كانا الحمولين لكل الصور الزمانية.. وجدلهما، هو «الأنا» التى هى «عيسى بن الأزرق» يزاوج بين الاثنين ليستخلص موقفه الرافض لأى خنوع أو استسلام، فهو ليس إلا المؤشر لرحلة طويلة لم تبتدئ بعد. رحلة الانسان الى الحرية..

ولك أن تستقرئ القصيدة ثانية لتجد أن (القطار - الطريق - الظلمة - النهار) لا ترد صفاتها أو مجازاتها إلا وقد فعلت حركة تحولية فى مسار القصيدة. فهى محكومة بفاعلية «الأنا - الهو» التي تسرد ضمناً حكاية معاصرة، خلقتها ظروف معاصرة أيضا.. وهذه هى الصعوبة فى توليد قصيدة كل مفرداتها من الحاضر.. اذ لا يوجد أى فعل من الماضى أو يشير الى الماضى، حتى اسم «عيسى بن الأزرق» فهو ليس الا قناعاً لبطل معاصر. يعنى هذا ان التجربة

التى تجسدها القصيدة معاشة وحاضرة، لها ديمومة فعلها الشامل تستعير القصيدة هنا صورة المسيح ولو بحدود. لعل حضور فعل «المضارع» بكثافة وكثرة فى القصيدة دلالة نحوية – زمنية علي فاعلية الليل الكائن والمجسد، وغياب «النهار» الذى لا يرد فى القصيدة إلا بصورة مكبلة مقيدة، ومنحسرة، النهار المؤجل هنا ذو دلالة مزدوجة، فهو النهار الطبيعى الذى سيطلع بعد وصول القطار، لأن القصيدة تجرى كلها فى الليل. الليل هنا مسافة بين مكانين: السجن – المشنقة. أما النهار الرمز، فهو سيطلع بعد أن يتم شنق عيسى بن الأزرق ولذلك فهو نهار لا حضور فعلياً له إلا من خلال دلالة القصيدة كلها. والقصيدة لا تحكى عن هذا النهار المؤجل حتى الاستهلال لم يعط للنهار الحقيقى والمؤجل أية صفة مساعدة، أو كلمة رديفة، بل تمنى الشاعر لو لم يطلع النهار الحقيقى، بل كل ما يريده عيسى أن ينحرف القطار عن دربه المشؤوم، هذا الدرب الذى سيفضى ولا شك الي المشنقة، حيث النهار الطبيعى بعدها.

٣ – أما الاستهلال بوصفه بنية مغلقة، متكاملة فنجده هنا أوضح صورة. فالمقطع الاستهلالى يؤكد جدلية الحضور/ الغياب، حضور الليل وغياب النهار، حضور القيد وغياب الحرية، حضور المشنقة وغياب الفكرة المخلصة، حضور القطار الذى يطوى المسافات وغياب الراحة والدعة، حضور النفق وغياب المسافة المضيئة،

حضور الشؤم وغياب الخير... كل هذه المفردات والصور موجودة داخل بنية الاستهلال المغلقة، وقد لخصت على مدى تأويلى - رمزى كل بنية القصيدة وأفكارها. فالنهاية لا تصنعها رغبات الفرد (وددت لو ينحرف القطار عن دربه المشؤوم) بل تصنعها قوى عمياء مسيطرة بفاعلية الظلمة والحديد والحارس والقيد والنافذة المغلقة.

فى شعرنا العربى تكثر القصائد التي تعتمد الموضوع بدلاً من الذات فالشاعر خليل حاوى فى «المجوس فى أوربا» يزاوج بين الحضارة الغربية وتراث الشرق القديم:

يا مجوس الشرق، هل طوفتم

فى غمرة البحر الى أرض الحضاره

لتروا أى اله

يتجلى من جديد فى المغاره؟!

محور الاستهلال المركزى هو (المغاره). خارجها حضارة الغرب التكنولوجية، وداخلها يولد الاله الجديد. وها أنتم يا مجوس الشرق يا حاملى الأديان، أين أنتم من المغارة الجديدة، والتي تولد كل يوم نبياً مليئاً بأفكار الفضاء والتكنولوجيا. ونلاحظ فاعلية المكان (المغارة) والزمان (الحضارة) وقد تجردا من أنا الشاعر لتصبحا مطلقين فكريين.

يستهل السياب قصيدته «أساطير» بقوله:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد الباليه

رواها ظلام من الهاوية

وغنى بها ميتان

أو كما يستهل قصيدته «ارم ذات العماد»

« من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاى وقد نثر، وهو يلتوى ازاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا أبى فقال: يا صغار...»

ونلاحظ أن معظم استهلالات القصائد الغنائية – الموضوعية تعتمد إما التجربة الانسانية الكبيرة، أو الميثولوجيا، أو الأساطير، أو الحس الدينى، أو البعد المكانى التأريخى، وتعد هذه النماذج من القصائد الوجه البارز للحداثة، لأنها لا تتعامل إلا مع واقع اجتماعى غائر وحقيقى، ومع ذات كلية لا ترسو مفرداتها عند تجربة أحادية أو موضوعات ثانوية. وللبياتى وسعدى يوسف ونازك الملائكة وأدونيس وصلاح عبد الصبور ولشعراء من الجيل اللاحق الكثير من القصائد التي تعتمد الموضوع الشامل المطلق والكلى لإيمانها ان الحداثة لم ترس علي أفكار ذهنية مجردة، ولا على تجربة فردية مغلقة، وانما

تفتح نوافذها علي البعد الإنساني الغائر في الأعماق الذاتية والشعبية والميثولوجية والإنسانية ككل.

لاحظ أدونيس في قصيدة «كيمياء النرجس» كيف يجعل من المرايا مكاناً تتداخل فيها أبعاد الزمان والمكان..

« المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق..»

ويعتمد البياتي الفعل ذاته في قصيدة «من كتابات المحكومين بالاعدام بعد سقوط كومونه باريس»..

«ولدت في عصر الخيانات وفي أزمنة العذاب والثورات كان أبي عبداً على محراثه مات وكنت شاعراً جوال...»

لاحظ صوت المحكومين بالاعدام فهم الذي يولدون صور الاستهلال لا الشاعر ولا أناه، ولا أي موقف له.

هذه الاستعارة التأريخية تنفتح علي العصر فتجد لها رسواً في حالات مشابهة كثيرة .

أو كما يقول محمود البريكان في قصيدته «انسان المدينة الحجرية»

«في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه

قد من الحديد والاسمنت

حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر

خيوطه فى طرق الصمت ولا مفر».

وكل الشواهد من القصائد الغنائية - الموضوعية، تؤكد سيطرة الموضوع على بنية الاستهلال.

خلاصة الأمر ان استهلالات القصائد الغنائية - الموضوعية تتميز بخصائص فنية لا توجد فى سواها من الاستهلالات.

١ - اعتماد الاستهلال على بعدى المكان والزمان، اعتماداً شاملاً، وما القصيدة كلها إلا مصاهرة بين هذين البعدين. وغالباً ما تكون جدلية الغياب الحضور هي المحور الذى يبنى الشاعر عليه فكرته.

٢ - غياب واضح لدور الأنا، وغالباً ما تكون ملحقة بشخصية تراثية، أو فكرة قديمة، أو واقع سبق وان جرت عليه أحداث ما.

٣ - تنوع مصادرها المعرفية، ففيها، بعد ميثولوجى، واسطورى، وفيها بعد إنسانى معاصر.

٤ - كل حدثها يجرى فى الحاضر، ولذلك يسيطر الزمن الحاضر علي أبعاد القصيدة.

٥ - يسعى الشاعر فى استهلاله الى استثمار ثقافة القارئ، لأن القصيدة تحاكى فيه تجربته الانسانية الشاملة، لا التجربة الذاتية المطلقة.

٦ - تنفتح القصيدة من هذا النوع على ثقافات الشعوب الأخرى محاولة منها تعميم صورة الحاضر الذى تتعامل معه لتجعل منه فكرة أشمل فثمة موازنة بين مفرداتها البيئية والتأريخية المحلية، ومفردات حضارات وشعوب وأقوام أخر. فيحقق الشاعر عن طريق هذا اللون من الشعر، عالميته وإن كانت محدودة.

٤ - استهلالات القصائد المركبة:

خصائص هذه الاستهلالات، هي خصائص القصائد نفسها، تعدد فى الأصوات والبناءات، تداخل فى الأزمنة، تعاقب فى الامكنة، وثمة حكاية مركزية تعاش بمستويات الفعل. تأخذ من استهلالات المسرح والرواية والقصة الطويلة بعض مفرداتها، إلا أنها تتميز عنها جميعاً، أنها تعتمد بناء السورة المولد أو البنية الزمنية الدائرية.

فى ضوء ذلك قد يكون المقطع الأول بعضه أو كله استهلالاً، وقد يكون الاستهلال مجزءاً على مقاطع القصيدة. إلا ان المطلع غالباً ما يكون هو المولد الأساس لبقية السورات الاستهلالية الأخرى، مما يجعل من القصيدة متدفقة، منسابة كما لو كانت تياراً زمنياً يجسد فى مساره تنوعات الحدث، وضمناً لا تغيب الغنائية الذاتية عن الاستهلال. كما لا تغيب غنائيات الموضوع عنه، فالتداخل بين

استهلالات القصائد الغنائية واستهلالات القصائد المركبة متأت من ان هذا اللون من القصائد يعتمد فى بنائه كل بناءات القصيدة الغنائية، فالأصوات المتعددة والتراكيب الزمانية المكانية، تجعل من القصيدة المركبة منفتحة علي كل التجارب، لأن الحياة هى المادة الأساس لمثل هذه القصائد التي تحتوى على النبرات الانسانية الصغيرة، وعلى المحطات المتعددة التي تقف عندها مسيرة القصيدة المركبة.

النموذج :

قصيدة «العازر عام ١٩٦٢» للشاعر خليل حاوى(٨)

الاستهلال :

عمّق الحفره يا حفّار

عمّقها لقاع، بلا قرار

يرتمى خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

يوضح الاستهلال المستويات الآتية:

١ - المستوي المكانى، وقد تمثل بحفرة عميقة بلا قرار. والمكان هنا لا محدود، كائن فى اللانهائى. وتزداد الحفرة حضوراء لموقعها خلف مدار الشمس حيث اللا ضياء، واللاحياة، هنا يتحول المكان

الي بعد زمني كوني. يرافق هذا البعد تحول العازر الى بقايا نجمة كانت يوماً مضيئة، مثله عندما كان حياً، وكلاهما «حفرة بلا قرار وهى مدفونة خلف المدار». البعد المكاني يتحرر من الطبيعة الشكلية له، ليتحول الى مكان رمز، ودلالة، أفقه الفكرى يشمل كل الذين رفضوا العيش موتاً فى العالم الأرضى أو فى مكان قريب منه. والفعل (عمق) الذى يفتتح فيه الشاعر الاستهلال بواصل حضوره ما دام العازر واعياً بموته.

٢ - المستوى الزمانى، وهنا يتصالب مع البعد المكانى، فما دار العازر طلب (حفرة عميقة وقاع بلا قرار، وارتماء خلف مدار الشمس)، فالمستوى الزمانى يقوم علي هذا كله بأن يعيد هذه الأمكنة الى بداية تكوينها «ليلاً من رماد».

العماء الذى لف الكون والكائنات كان نثاراً، مختلطاً وكأن اللون عماء. لذلك، يصبح البعد الزمانى بعداً مكانياً، لأن العلاقات التى ربطت بين الموجودات «الحفرة والقاع والمدار والنجمة المدفونة» هي علاقات زمانية مكانية، مبنية علي الخبرة العملية التي ولدها العازر بتجربته. ثم إن البعد الزمانى فى هذا الاستهلال قد حلل وفسر البعد المكانى، فقسمه الي أجزاء متدرجة تبدأ من الحفرة ثم الى القاع بلا قرار، وهو مكان فى الأسفل، أى لا حدود مكانية له. ومن ثم الارتماء في مكان خلف الشمس وهو المكان الأبعد والاعمق من القاع بلا

قرار، ثم اختلاطه بالزمن الأبدى «ليلاً» ثم التحامه الكونى بنجمة مدفونة خارج المكان والزمان، هذا التسلسل المجزأ والمتتابع يحلل الزمان هو الاخر الى أجزاء، فزمن الحفرة زمن معاش، وزمن القاع بلا قرار، زمن حاضر كائن فى أعماق الزمن، ثم زمن المدار، زمن كونى لا قياس مادياً له، ثم الليل، حيث العودة الى الزمن الأبدى المحتوى لكل الأزمنة.

٣ – المستوي الكلى، وهو هنا متجسد بالموت الأبدى، حيث لا عودة للعازر من جديد، وإن عاد يعود مشوهاً، وولادة غير مكتملة، والقصيدة كما سنرى فى أقسامها تؤكد هذه العودة المشوهة بأسماء وشخوص تلبس لبوس العازر لكنها سرعان ما تفشل ليبقى الموت الأبدى مسيطراً علي مناخ القصيدة كلها.

٤ – توالد الصور وتداخلها، فالبعد المكانى يفسر البعد الزمانى، والبعد الزمانى يفسر البعد المكانى، وكلاهما يوضحان حقيقة الموت الأبدى، خلال تداخل المستويات نجد أن العازر يخرج ثانية وثالثة ومعه نقيضه، والنقيض هنا زوجته، وقد توالدت هي الأخرى بصور نساء وحالات والكل سينتهى الى الموت الأبدى، فهو الحقيقة الوحيدة التي تغلف عالم القصيدة كلها.

٥ – القصيدة، باستهلالها المركز، توضح وضعاً قائما فى عام ١٩٦٢ ودلالة الوضع زمنياً، هي ان الواقع ما قبل هذا التاريخ هو

غيره ما بعده وعام ١٩٦٢ يعد عاماً فاصلاً بين أمل كان يمكن أن يورق، وموت قد خيم على الواقع العربى، ولذلك فعام ١٩٦٢، هو حد فاصل بين رؤيتين الأولى تتمثل بامكانية عودة العازر وانبعاثه وتجدد فتوته، والثانية تتمثل بموت أبدى للعازر. وخليل حاوى انتمى الى الرؤية الثانية لأنها رؤيته هو شاعراً للوضع العربى، بينما كانت الرؤية الأولى رؤية غيره: حاكماً سياسياً أو دجالاً.

هذه أهم مستويات الاستهلال، وله مستويات جزئية أخرى لسنا بصددها، كالمستوى الميثولوجى الدينى، والمستوي الرمزى الوجودى والمستوى الواقعى الاجتماعى والمستوى النفسى للشاعر، فمثل هذه المستويات لا تدرس فى موضوعنا المحدد بالاستهلال، وانما تدرس عند تحليل القصيدة وحدها.

وجرياً علي طريقتنا فى دراسة الاستهلال وفق مراتبه الثلاث، نجد:

١ – باعتباره بني متولدة من أجزاء القصيدة كلها. ولذلك فأجزاء القصيدة السبعة عشر، كلها تؤكد مناخ الاستهلال. هنا استهلالات المقاطع السبعة عشر:

– الدموع التي لا تبعث ميتاً – مقطع ٢ – زمانى/ مكانى

– الصخر الذى يحتوى العمر السرمدى – مقطع ٤ – مكانى / زمانى

– الزورق الميت – مقطع ١١ – مكانى / زمانى

– العودة من غربة الموت – مقطع ١٢ – مكانى / زمانى

– الغيمة التى تزهر فى ضوء القمر	– مقطع ٩	– زمانى/ مكانى
– فجوة الجرح الدائم	– مقطع ١٠	– مكانى / زمانى
– امسحى ظلى وآثار نعالى	– مقطع ٨	– زمانى/ مكانى
– امسحى الخصب الذى ينبت فى السنبل	– مقطع ٣	– مكانى / زمانى
– جوع الصحراء	– مقطع ٥	– زمانى/ مكانى
– حمى البوار	– مقطع ٦	– زمانى/ مكانى
– انطواء صحراء ساقى علىَّ	– مقطع ٧	– زمانى/ مكانى
– الميت الذى يزهو	– مقطع ١٣	– زمانى/ مكانى
– امسحى ظلى وآثار نعالى	– مقطع ١٤-١٥	– زمانى/ مكانى
– بياض الثلج	– مقطع ١٦	– زمانى/ مكانى
– موت الحواس الخمس	– مقطع ١٧	– زمانى/ مكانى

فكل الصور الموزعة داخل أجزاء القصيدة السبعة عشر، تسبق زمنها ومكانها [الحفرة والقاع بلا قرار، وخلف المدار، والنجمة المدفونة، والليل الرماد].. ويتأكد هنا من خلال الأفعال حيث لا فعل أمر بها يوازى فعل الأمر (عمِّق) حيث الخطاب يوجه هنا للحفار، فى حين أن الأفعال الاخرى مثل : سحر، جمد، عرى، مسجى... الخ..

محكومة بحركة الحاضر، أو حوار بين متخاطبين، ومن تلك التى ترتبط بالوقائع النفسية الذاتية، فى حين يصبح (عمق) المؤكد بـ (عمقها) مرتبطا بالموت والأبدية.

كما ان العازر، هو الآخر خلاصة فكرية وأسطورية ورمزية لكل الذين سبقوه أو لحقوا به. فهو المسيح والخضر وتموز وبعل والدجال وكل هؤلاء أحياء فى الموت، وأموات فى الحياة، إلا العازر، فهو موت فى الموت «خلف مدار الشمس». ويتأكد هذا الموت الشامل، الذى هو موت الحضارة كما تؤكد ذلك «ريتا عوض»[٩] من أن كل مقاطع القصيدة السبعة عشر يكثر فيها موت الزمان (١٠) مقاطع، والمكان (٦) ستة مقاطع، فى حين يتوازن الموتان فى الاستهلال، وهذا ما يؤكد ثانية ان موت الحضارة هو موت العازر، وان اختفاء العازر الأبدى، هو فشل ما قبل ١٩٦٢.

٢ – امتداد مفردات الاستهلال كسدى الحايك داخل القصيدة:

ويتضح هذا البعد من خلال توازن دقيق بين مكان وزمان الاستهلال (قاع) بلا قرار – مدار خلف الشمس وليلاً من رماد). وهذا التوازن الدقيق يسيطر سيطرة كاملة على كل أفعال القصيدة. فالافعال المضارعة التى تجسد حركة الحاضر، هي الغالبة، مع الماضى الناقص، ومعظم هذه الأفعال حسية، محدودة الحركة، آيلة الى الامحاء والانزواء، أرضية المناخ والممارسة وحوار بين

متخاطبين، ليس فيها ما هو كوني وشامل، أو كلي، بعض هذه الافعال مثل (يرتمي - يرشح - يمسح - لم يزل - نعبره - تموت - تنحل - تلغي - يعلك - يغفو - يروى - يلهث - يلتقي - يتشهى - يمتص - لا يكف - ما ترى - ينزف - يشبع - يخضر.. الخ منها ما هو محدد الحركة مكبل بـ (لا وما) ومنها ما هو موضوعي الفاعلية. ويمثل ما كبل الاستهلال فاعلية الافعال والازمنة الاخرى، كبل فاعلية الامكنة، فكل أمكنة القصيدة أقل فاعلية من أمكنة الاستهلال (الحفرة - القرار - مدار خلف الشمس). ويعني ضمناً ان موت العازر وطلبه من الحفار أن يعمق الحفرة وان يجعلها في مدار خلف الشمس، هو القصور الكامن في أمكنة الارض وعدم جدارتها احتواء جثته.

ويعني موت العازر الأبدي، ان الميتات الأخرى: موت بعل - موت التنين - [موت الزوجة وعدم اخصابها - موت الانسان فيه - موت المجدلية - موت الأفعى - موت الصخر - موت السنابل].. إلا موتاً ثانوياً، أو موتاً مهد لموته، فمهما حاول المسيح بعثه من جديد فلا يبعث فيه إلا ثلجاً جامداً. ومهما حاولت زوجته إغراءه والتعري أمامه واشهارها حاجتها للجنس والاخصاب فلم يستجب لها، في حين ان الموت هو الفعل الحقيقي له. لذلك يأتي الاستهلال بعد أن تكتمل مفردات القصيدة كلها، وبعد أن تكتمل دورة الموت الكلية علي كل مفاصلها، فيأتي الشاعر ليقول على لسان العازر:

« عمّق الحفره يا حفار
عمّقها لقاع بلا قرار »

وطلبه هذا لا يشكل ابتداء للقصيدة بل نهاية لها، ولذا فالاستهلال لا يكتمل الا بعد أن تكتمل مفردات القصيدة وأجواؤها. فالفعل الأمر نهاية جازمة لحياة رخوة، مترددة، كسولة، مترهلة، ترتضى بالحياة من خلال شواهد القبور المعلنة فوق الأرض، ولا تبحث عن مصيرها الا من خلال ذكريات الأموات، وقديماً قال السياب «كل تراثنا أنصاب طين».

٣ – تعتمد استهلالات القصائد المركبة، بناء السورات الصغيرة النابعة من هوية كل صوت فيها، وفى (العازر عام ١٩٦٢) عدة أصوات لكل صوت استهلاله الخاص به وبطبيعته وبدوره. فلزوجة (لعازر) صوتها المراوح بين الانثى الغاوية والمرأة البديلة، مريم المجدلية، والمرأة الأسطورية، ومن خلال تحولاتها العديدة نجدها قد ملأت مساحة كبيرة من جسد القصيدة، واحتلت معاناتها وهى تحاول اعادة لعازر الى الحياة معظم فكرة الاحباط التى سيطرت علي أفعال القصيدة. وللمسيح الذى بعث لعازر مشوهاً استهلاله الخاص وعندما يفشل فى اكمال صورته الجديدة ينسحب تاركاً لعازر حياً بموته، مثلما كان هو. والخضر له استهلالاته الخاصة، ذلك يعطى انطباعا عاما بالخصب والاخضرار والديمومة، الا ان ذلك

لا يجدى فقد مات الكل وتحول الجمع الى ثلج أو حجر، وعادت الصحراء برمالها تفتت كل انبعاث وتحول المكان الى موقد أو مجامر، وانفلقت الحواس أو ماتت.. فلا نوافذ فى العالم ولا نوافذ فى الذات.

هذه التركيبة البنائية الاستهلال، تعيد لنا الصورة الكلية التي تحكم بيت القصيدة كله، فالموت الابدى، هو اللغة التي تنز مفرداتها من كل مفاصل القصيدة.

٤ – وخلاصة الأمر، ان مفردات الاستهلال ليست الا خلاصة جدلية لمناخ القصيدة كلها، وان الاستهلال يمارس دوراً فاعلاً فى تغذية أجزاء القصيدة بحيث يعلّم مفرداتها بهويته، وان الاستهلال ذاته يمتلك وحدته البنائية الخاصة التي تجعل منه البداية البارعة والذكية الملخصة لكل أبعاد القصيدة، واستهلالات القصائد المركبة هي النماذج الفنية التى تنفتح على فنون أخرى، كالمسرحية والقصيدة الملحمية والرواية ومع ذلك فهى النموذج الفنى الذى طورت القصيدة الحديثة به ذاتها عندما تحولت من الغنائية والغنائية الموضوعية الى ميادين اجتماعية وفكرية أوسع.

وفى شعرنا العربى الكثير من هذه النماذج، لعل ما كتبه عبد الوهاب البياتى فى دواوينه الاخيرة، وبخاصة سيرة ذاتية لسارق النار – بوابات العالم السبع – قمر شيراز، وياسين طه حافظ فى

النشيد – قصيدة الحرب – وصلاح عبد الصبور فى مسرحياته الشعرية ومحمود درويش فى قصائد عديدة منها بيروت وسواها، وحسب الشيخ جعفر فى رباعياته من الشواهد الجيدة التي تستعمل الاستهلالات المركبة والمتعددة الأصوات.

الهوامش

١ – اشكالية المكان فى النص الأدبى. ياسين النصير. مقال البنية المكانية فى القصيدة الحديثة، ص ٣٩٣.

٢ – التلخيص فى علوم البلاغة.

للامام جلال الدين محمد عبد الرحمن الخطيب القزوينى، ص ٣٤.

٣ – م.ن ص ٢٤.

٤ – نظرية الأدب . اوستن ووارين، ص ٢٢٥.

٥ – ديوان سامى مهدى.

٦ – ديوان بلند الحيدرى. منشورات دار العودة، بيروت، ص ٣٨٠.

٧ – مجلة الفكر الحى. العد الثانى ١٩٦٩ . البصرة.

٨ – ديوان خليل حاوى. دار العودة، بيروت ص ٢٠٧.

٩ – أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث. ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ١١٢ وما يليها.

الفصل الثالث

بنية الاستهلال السردى الروائى

* استهلالات الفن الروائى :

تميل استهلالات الفن الروائى إلى السعة والتنوع وغالباً ما يستغرق الفصل الأول منها كله لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع الاستهلال النويّات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القارئ مسحاً أولياً لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث.

وللاستهلال الروائى عدة أنواع، أهمها:

ا - الاستهلال السردى الروائى الموسع:

ونختار له للتطبيق رواية «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلى. تمتلك الرجع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي كلاسيكية البناء واقعية - رمزية الأحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفاصل، تعتمد على الحس الدرامى من خلال تعدد شخوصها

المحورية. إلا أن هذه الشخوص وهذا الحس مبنيان علي تنامى حدث مركزى واحد وعلي بعد مكانى محدد مما يجعل كل مفاصل الرواية تنطلق منه وتعود إليه..

يستغرق استهلال الرجع البعيد ثماني عشرة صفحة من ٥ – ٢٢، وهو حجم الفصل الأول كله. فى هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائى كل الشخصيات التى ستأخذ دورها فى الرواية لاحقاً – الا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الأساس – ففيه يعرفنا هلى مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والعجائز ومديحة.. ويتم تقديمهم من خلال الراوى الذى قدم لنا العمل شاهداً عليه ومشتركاً فيه، خلال مسار فعل الحكى نلمح السيطرة الكاملة علي الشخوص وعلى أفكارهم. انه استهلال، وفى الاستهلال لا يتضح الا صوت الراوى حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة وقيمة الاستهلال تكمن فى أن الروائى يبتدئ بتقديم العالم الخاص بحركة وأفكار ومسارات الشخوص، انه يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستنضج خلال السرد اللاحق، وعليه أن يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

وهكذا يعرفنا الاستهلال علي الزمن الخارجى للرواية من انه زمن ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وان هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعيا ونفسيا علي الشخوص، وان كل واحد منهم امتلك تصوراً

خاصاً به، وما الصراعات اللاحقة التى نشأت داخل البيت والأسرة الا تفصيلات واضحة لفكرة الصراع الاجتماعى - السياسى الخارجي، والدور الذى مارسه الوضع على تركيبة الأسرة جعل كل شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة بها عن الأخرى، بمعنى أن الرمز الداخلى للشخوص وللرواية تولد وتفرع من الزمن الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل فى الروايات الواقعية والرمزية، وأن البيت البغدادى، ذا الجذور التأريخية والتراثية والتركيبة البنائية الخاصة هو المكان الذى ستجرى فيه الأحداث فكان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه علي الجيران، صلته الوحيدة بالعالم الخارجى الممر الطويل الذى يؤدى الي الباب الخارجى وما بين الممر وأجزاء البيت الأخرى ثمة رحم طويل مظلم، تغتسل فيه كل الشخوص الداخلة عبره والخارجة منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الأحداث المركزية التي ستجرى لاحقاً. مشكلة منيرة ومديحة وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة والعجائز، ولكل واحد منهم موقعه الحدثى الخاص، إن نوى الأحداث قد عرضت أمامنا بطريقة مكثفة، برقية المحتوى ومركزية الفعل، لأن المهمة الملقاة على الاستهلال هنا ذات شقين الأول: ان الفصل الاستهلالى هو فصل من فصول الرواية يحمل أفكاره الخاصة به

والمحددة والتى تمهد للدخول إلي الفصل الذى يليه. أى أنه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائداً أو مقحماً.

والثانى أن الفصل الاستهلالى هو حضانة لأفكار وبنى الفصول اللاحقة. لذا فالاستهلال من أصعب الصفحات فى أى عمل فنى يراد له أن يكون جيدا، ويتطلب بناؤه عناية خاصة. فالجملة فيه أو الكلمة عليها أن تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية ومعني خاصاً أعمق لأنها ستحمل فى أحشائها ما يحدث فى الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلا علي لسان كريم وهو يدخل البيت متأخراً، وبعد أن تشاهد أمه الدم علي ملابسه وتسأله عنه فيجيبها:

- دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم - نجد لهذه الجملة معنيين: المعني الأول هو ما يصل الي المخاطب مباشرة، ان حادثا ما قد حدث لفؤاد وان فؤاد هذا يعرفه الجميع صديقاً لكريم، ولذلك لم تفعل الأم شيئاً بازاء الموقف الا انها أمسكت ساقى كريم المرتجفتين دون أن تدرى لماذا. والمعنى هذا أريد به اخبار الأم أو زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

أما المعنى الثانى، فلا يتضح الآن، بل يتأخر إلى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عدة. لذلك لا نتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال إلا وفق مستويى الكلام.

مستواه باعتباره جزءاً من علاقات الفصل، ومستواه الآخر باعتباره زراعة لأفكار وأحداث قادمة، ويقودنا هذا المعنى التحليلى الى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، والا فان أى كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام اعتيادى لا قيمة له.

الميزة الجوهرية للإستهلال الروائى الموسع، انه لا يكتفى بحجم الفصل الذى يحتويه، بل يمتد علي شكل خيوط متشعبة الى مداخل الفصول الأخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلى الى بناء صليبى متصاعد الارقام. يبتدئ بالفصل رقم (١)، وينتهى بالفصلين رقم ١٢-١، ١٢-٢، وما بينهما الفصل رقم (١٣) فيكون الفصلان ١٢-١، ١٢-٢، كتفا الصليب بينما يكون الفصل (١٣) رأس الصليب. بمثل هذا البناء المقصود أضفى ظلاً خاصاً ومأسوياً علي الرواية. لذلك تجد فصولها تبتدئ إما بالحديث عن شخوص الرواية واما بالحديث عن الأحداث، فيتناوب البناء بين تقديم الشخصية أو تقديم الحدث. ثمانية فصول تبتدئ بالحديث عن الشخصيات وستة فصول تبتدئ بالحديث عن الأحداث. وكل هذه الأحداث والشخوص قد جري التنويه عنهم فى الفصل الاستهلالى.

يؤكد التكرلى فى استهلاله الموسع هذا ، ان الشكل البانورامى للبدايات يمكنه أن يستوعب نوى العمل كله، ويضع فى الحسبان ان كل شخصية وكل حدث علي درجة واحدة من الاهمية، وان البناء

الفنى الذى يبنى مفردات الاستهلال هو بناء تفرعى امتدادى، تنقاد أبعاده الي أهداف العمل ومغزاه، أى الى اجتهاد القراء فى الاستيعاب والفهم.

وتتأكد قوة هذا اللون من الاستهلال فى الاعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التأريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فالزمن النامى والمتصاعد وغير المتوقف والمبنى علي العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلى وزمن الشخوص، يكشف باستمرار عن صراعات دفينة غائرة فى أعماق الانسان والمجتمع. ويتطلب هذا اللون من الاستهلال أفكاراً تحتمل الاجتهاد والرأى والرأى الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكاراً شاملة يجد الناقد فيها مستويات عدة للتفلسف. وان المجتمع مهما كتبنا عن أحداثه، ومهما تكررت الاعمال عن أزمنته المهمة يكون أكبر من الأحداث نفسها ومن الكتابة.

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان، «الثلاثية» لنجيب محفوظ، «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، «المصابيح الزرق» لحنا مينا، «اللاز» للطاهر وطار.

٣- الإستهلال الروائى ، المتعدد الأصوات

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الاعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروى كل الأحداث من وجهة نظرها. كما يصاحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية عندما يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية تعدداً لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتى الماضى ليتداخل فى الحاضر ويتقاطع معه. كما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التأريخية حيث تداخلتها تنوعات فى الفن القصصى وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مطالبة أن تقدم للقارئ من خلال استهلالها مختصراً عن محاورها الكلية وعن العمق النفسى والاجتماعى لأبطالها والتواريخ المتداخلة والمتناقضة فى لحمة السياق الفنى.

الأساس الجوهرى فى مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه، فاذا كانت روايته رواية حقبية وقف الكاتب خارج إطارها العام وجعل الشخوص والأحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه. أما إذا كانت روايته حقبية فى الزمن الحاضر يكون الروائى أحد أبطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل تفاصيلها، وقد تحمل شخوصها سمة خصوصية

استقلالية داخلية، إلا أنها خاضعة لقوة وسلطان المؤلف المشارك.

من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلال (خمسة أصوات) لغائب طعمة فرمان، (الانهار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، ومن الاعمال العربية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم، (ميريار وأولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، ومن الاعمال العالمية (رباعية الاسكندرية) لداريل والقسم الاكبر من روايات دستويفسكى.

البنية الاساس لهذا اللون من الاستهلال انه لا يختص بالفصل الأول فقط، إلا اذا كان الفصل الأول لا ينتمى لأى محور من محاور الرواية ولذلك نجده موزعاً على الفصول التى تبتدئ بها الاحداث أو الشخوص. فما دام بيت الرواية موزعاً الى أحداث، وشخوصه متكافئة أيضا وتنتمى الى محور مركزى واحد يجمع الاحداث والشخوص، فالاستهلال لا يظهر دفعة متكاملة، بل يتجزأ علي فصول الرواية وان كان الفصل الأول منها له حصة الاسد.

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلال ليست إلا بنية الاستهلال الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها علي فصول الرواية، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع، وحافظت علي البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل.

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعى لدور الفرد فى

المجتمع الطبقى والفئوى، وان الرواية من هذا النوع تجاور بين الشخوص والأحداث ولا تداخلها، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها فى المراحل الأولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفقة المصالح والاهداف فهى أقرب الى رواية الاسرة المتعددة الابناء والمختلفين فى الآراء والاعمال. والمجتمعات التى تتوالد فيها مثل هذا البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية فى علاقاتها وفى تراكيب بناءاتها.

يضعف فى هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام بالزمان وتبنى الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء العقلى المنضبط.

يؤكد غائب طعمة فرمان فى «خمسة أصوات» هذه الطريقة فى بناء الاستهلال معتمداً علي تناوب ظهور الشخصيات الخمس، التي هى أفكار خمس، ويفرض الكاتب التناوب فى الظهور طريقة فى تتابع المفردات فلا يقدمها الروائى دفعة واحدة وإنما يؤجل قسماً منها إلى مرحلة ظهور الشخصية.. ومثل هذا البناء وإن كان روائيا فبناؤه بناء القصة القصيرة. أما النهاية لكل شخصية فليست الا نهاية جماعية، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة شرطها الموضوعى اذ لا نهاية فردية لأية شخصية أو حدث، بل الكل

يخضع لمنطق واحد. ولعله السبب الأساس الذى جعل غائب يدخل صوتاً جماعياً آخر هو صوت المدينة والحياة العامة، ومن خلال هذا الصوت وضح الأفكار والهموم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فردياً.

غالباً ما يكون استهلال الشخصية المفردة عبارة واحدة، أو جملة مكثفة. فالأول فى رواية غائب طعمة فرمان «خمسة أصوات» نجد استهلاله هكذا:

«تقاذفته الأزقة مثل أخطبوط هائل».. وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذى يكشف عن صحفى مهتم بأمور الناس ومشكلاتهم، وانه يتسلم رسائلهم ليعرضها فى الصحيفة اليومية، وان هذه المشكلات هى انعكاس لوضع شعبى عام. ويعطى انطباعا لأهمية الصحفى فى مرحلة تجاورت فيها الارادات والانتماءات وان صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتاً شعبياً عارماً. كما يوضح الاستهلال أن الأزقة ليست الا المسافات التى تنضج فيها الافكار الشعبية.

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وأفكارها وانتماءاتها:

«يمه ابراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمتك...» موضحاً عبر هذه الكلمات القصيرة الاواصر الأسرية التي تشده الى الخلف، وان الأم هنا هى المحتوى الاجتماعى له باعتباره كياناً عاطلاً عن الزواج أو

عازفاً عنه وما بيت العة إلا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة اذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بابراهيم توحى بما ستؤول اليه العلاقات الأسرية المضطربة لاحقاً. ان التكوين الاجتماعى لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة أصوات تفصح عن تنامى الأسر البرجوازية المسيطرة علي المجتمع من خلال مد خيوطها الخفية الي مواقع ما فى مفاصل المجتمع. هذه البنية ذات بعد ثقافى وحضارى وغليها لكى تبقى مستمرة أن تتواصل. الأم هنا، هى أكثر الشخصيات الثانوية إحساساً بالانهيار.

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذى يأتى فى الصفحة ٨٨ من الرواية طبيعة الفردانية المتميزة فى الحياة..

«أتريد الحقيقة؟ الحارس لفّق هذه الحكاية...» وبطل الاستهلال هو الشاعر المتصعلك، والوحيد، والمدعى، والمغامر والنموذج الذى يجمع بين حب الحياة وحب الذات،.وما الفكر عنده إلا ممارسة يومية تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل. وخلاصة الاستهلال ان الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وان حارس الجريدة قد مسكه متلبساً بجرم ما. نقود أو مغامرة عاطفية، أو تسكع، أو سكر.. وحالات من هذا النوع لا تنفتح إلا على شواهد ولا تتكرر إلا من خلال الوعى بها، بمعنى أن يومية هذا النموذج وان كانت متشابهة المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب

والصدق، والشعر الذى ينتج من خلالها لا يتخذ إلا هوية المتمرد المتسكع، والرافض لوجود الآخر.

والبعد الاجتماعى لهذا النمط من الشخصيات، يكمن فى المجتمعات النامية والحديثة التي تحمل فى داخلها صورة الفرد الأوروبى المغترب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب. وبالتالى فالنموذج موجود حقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية والسياسية كجزء من تركيبتها المختلطة الانتاج. وحسناً فعل غائب طعمة فى اختيار الشاعر حسين مردان «شريف» نموذجا لهذا النمط من الأفراد، حيث احتوى حياة وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعيا غن مجايليه وعن المجتمع.

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والذى يظهر فى ص ١٠٢ من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة:

«مل المتطفل علي التراب، فأطبق الكتاب وزفر متأففاً. كانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنهار فى أوله وليس عنده مراجعات».

توضح الاحداث اللاحقة لهذه الشخصية ان معايشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وان الارتباط بالواقع وبمشكلاته هو ارتباط ثقافى له رغبة فى الميل إلي المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع

للتجديد، يحب الرسم والألوان، ويميل الى البرجزة وتعدد الحيوات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا أفكار مجتمع خاوٍ، فلسفته تنبثق من خلال السعى لتطوير الموجود. والعمق الفكرى لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة الى الثقافة فى مجتمع يفرز فى كل لحظة نمطا جديداً من التجديد. وما الانتخابات البرلمانية إلا صورة من صور هذا التجديد، لذلك نجده يعاشرها ويعمل من أجل تطوير التجربة بالرغم من إيمانه بفشلها لاحقاً.

ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص ١١٠، مدى النسبية فى عرض الحقائق:

« المهم أن أعرف أين عرفت

– عرفت، لا يمكن أن تخفى الحقيقة الى الابد».

والمشكلة التي يناقشها الأول والخامس، هي العلاقة التى بناها الخامس مع إحدى نساء المحلة. ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائى على عمل جديد هو بريد الجريدة اليومى، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة. وإذ ينتقل الروائي بهذه الشخصية الى مرحلة الكشف عن إحدى الحقائق الخفية، وهى ان المرأة هي زوجة الشخص الخامس «حميد»، إنما يكشف عن البنى المسحوقة في مجتمع مشوه الانتاج، مشوه العلاقات، وتقع معظم حوافه الانسانية

تحت طائلة الكذب والخديعة وخشية الافصاح والتستر على الممالك البيتية الصغيرة.

بمثل هذا البناء المتجاور بنى غائب روايته المتعددة الأصوات، كيان من الاعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة علي المجتمع العراقي، ابان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبى. فالأصوات الخمسة ليسوا إلا أفكاراً خمساً.

٣ - الاستهلال الروائى، المحورى البنية :

ويتحدد معني هذا اللون من الاستهلالات بأن ثمة فكرة أو محوراً واحداً يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل. فهو اما أن يكون حال معينة، أو مكان، أو موقف، أو زمن ما، ويضمن الاستهلال إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر فى مقاطع عدة من الرواية، لتغذى مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالباً ما يحيط الغموض والابهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها. والروائى المتمرس لا يفصح فى الفصول الأولى بالكثير عن جوانب هذه البنية، وانما يقدم أجزاءً منها بالتتابع معتمدا البعدين المكانى والتاريخى وغالباً ما تكون هذه البنية محلية التكوين أو من الافكار العامة التي عندما يجرى التعامل معها يجد الروائى ان الكثيرين منا قد اشتركوا فى صياغتها أو على

معرفة واضحة بها. ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تأريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.

قيمة هذا اللون من الاستهلالات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسي فعلى الصعيد الاجتماعي غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تأريخي صنعته أيادي شعوب وعاملون توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تأريخية المكان من خلال شواهد وآثار ومخلفات. وفي العمق من هذه الابعاد يخلق الانسان العامل فيها ميثولوجياه وثقافته وأعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة في الممارسة نفسها مما تفرض لوناً من التحدي والصبر والمواصلة. ان تاريخ الاماكن الكبيرة في حياة الشعوب يفصح عن توالي الاجيال على المكان نفسه كي يعيدوا صياغة أنفسهم وتواريخهم.

وعلى الصعيد نفسه، تختفي باستمرار الفردية والآنية ويبرز بدلاً منها الممارس الفعال والجماعي، وهذا لا يعني ضياع الافراد المهرة وأصحاب القرارات وانما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعي للصياغة والفعل العامين.

النموذج الروائي الاقرب الى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية «مدن الملح» لعبد الرخمن منيف ويلاحظ القارئ ان فصولاً عدة يمكن

أن تحسب استهلالا لأن الرواية نفسها ليست الا جزءاً من روايات أخرى تعالج الموضوع ذاته – وقد صدر جزؤها الثانى بعنوان التيه – إلا أن هذا الاستهلال الطويل نجده مركزاً فى لقطة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدها وتتفرع منها.

«انه وادى العيون» . بمثل هذه الجملة المكثفة يبتدئ منيف روايته. ووادى العيون كلمة مبهمة، غامضة، ومكان تجرى عليه تحولات ديمغرافية وبشرية، وخلال فعل القص نجده مكاناً تأريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة الي معلومية مبنية علي واقع ملموس. ونجد الروائى يعمد الي تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسعاً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات وأقواماً وأفكاراً وبنى فيقول:

«انه وادى العيون».

فجأة، وسط الصحراء القاسية العتيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الارض أو سقطت من السماء.. لاحظ الثنائية: صحراء/ بقعة خضراء، جفاف/ ماء.

ثم يكرر الجملة ذاتها «انه وادى العيون» ثم يرفقها بصورة مشهدية جديدة موسعاً من الصورة السابقة ومولداً لصورة جديدة هى نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائى الي أن يتأكد

الاستهلال المحورى البنية فى ذهن القارئ وفى شتى فصول الرواية.

يفيد الاستهلال المحورى الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقبية. فهو أشبه ما يكون بالمغذى الفاعل لأجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة أو ذات الاجزاء والزمن فى مثل هذا اللون من الاستهلالات تقدمي باستمرار من الحاضر الي المستقبل، انه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» حيث أصبح الشريط المسجل الذى تركه وليد فى السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذى أوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها وهكذا بقى الشريط ملازماً لكل فكرة ولكل شخصية حتي انتهاء الرواية.

ومن الروايات العربية «نجمة أغسطس» لصنع الله ابراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء فى موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية «اللاز» للطاهر وطار، و«الياطر» لحنا مينة.

فى المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية، ومن تنامى الإحساس بأهمية الفن الروائى لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهماً، وأكثرها استيعاباً لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارئ ان الأفكار التحولية الكبيرة لا تظهر

فى مثل هذه المراحل، ولا يعتمد الروائى على بطل مفرد يمتلك قدرات سوبرمانية فى التغيير بل يعتمد علي البعد الجماعى، والموقف النامي عبر تراكم الخبرات، فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعنا العربى المعاصر، تتطلب اهتماما بالنقاط المركزية التي تدفع به الى موقع متقدم. إن البطولة الفردية، والمواقف الرومانسية والآنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهماً، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء إلا أنها متخلفة المهمات.

والملاحظة الجوهرية فى الروايات ذات البنية المحورية، ان المكان فيها هو الأساس، فكل الاحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادى العيون - السد - مقهى دبش.. الخ، ذات نزعة تجديدية أى ان الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة الى نقطة مضيئة جديدة والزمن بمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل، فهو زمان مكانى كما يدعو الى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير وهو الفاعل ويظهر فعله هنا مؤشراً بالتغييرات الحادثة فى المكان.

وغالباً ما تزاوج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان: المفهوم الواقعى الخارجى، والمفهوم الرمزى الذى يتحول لاحقاً الي مفهوم فنى، فوادى العيون، صخراء ومكان وفن والفعل فيه هو اضفاء لطابع رمزى متحول الى فن. كذلك السد فى نجمة اغسطس يتحول من واقع معاش الى رمز تأريخى بمثل هذه الطاقة

التحويلية للمكان يصبح الاستهلال ممتداً الي داخل العمل الفنى وما جمله الأولى الا افتتاحيات صغيرة له. فالمكان الواقعى لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، ومسيرته من النكرة الى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تثبت داخل المتن.

٤ - الاستهلال الروائى الحديث :

ونعنى بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث فى الرواية. فرواية الواقعية السحرية فى أدب امريكا اللاتينية مثلا تعتمد العمق المثيولوجى للشعب، والحكاية الاسطورية وقد أضفت عليها سمة المعاصرة. ورواية الواقعية الاشتراكية مثلاً تعتمد قوة الفعل الانسانى المعاصر، مستثمرة الارث الروحى والمادى لحياة الشعب العامل وهو ينشئ كيانه الاجتماعى والفكرى ، معمقة انجازاتها برؤية شاملة للعالم. والرواية الحديثة فى اوروبا تعتمد قوة الاشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الإيمان بالانسان وبلغات العصر، وكافراز واقعى لضخامة الحضور التكنولوجى فى حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغرية أمام الانتاج السلعى الاستهلاكى. وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على إمكانية حركة الواقع السياسى والاجتماعى مستثمرة الارث الأدبى الحكائى

منه والموروث اللغوى والتراث وقد أشبعت بمناخ رمزى وواقعى.

وعموماً فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال اشباعها بمناخ محلى التكوين والثقافة والرموز، وهو الذى مكنها من أن تختط لها طريقاً تختلف به عن الرؤية التقليدية والرومانسية التأريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن إجمال مقومات الاستهلال فى الرواية الحديثة بما يأتى: قوة الأشياء وحضورها الفاعل، العمل المثيولوجى للشعب، البعد الأسطورى للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة فى الأسلوب، وحدة الزمن الانسانى، اعتماد الحس التطورى فى صياغة مشروعات الغد، الرؤية الشاملة للعالم، فضلاً عن العمق الرمزى والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الرواية تعقيدات العصر وتنوع ثقافاته والامكانات الهائلة التى وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهى تجد نفسها فى خضم حرب هائلة وغير معلنة. إن حركة الواقع العالمى تفرض سماتها وخصائصها على الابعاد المحلية فتجد صوتك اليومى البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاتها، وعبثا تحصر نفسك فى زاوية فأحداث العالم وحركة الواقع السريعة تفرض ثقتها الشاملة علي كل

أبعاد الحياة المعاصرة. حاولت الرواية الجديدة أن تلتقى بأزمات الانسان وأفكاره والمنعطفات الجديدة التى يمر بها كل موقف، ان متابعة الروائى لهذه الابعاد الجديدة يفترض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الاشياء وتغييرات الاجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمة علي مدركات الانسان كما ان حركات التحرر ومواقف الانسان الثورى هنا أو فى أى بقعة يجد بها أصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة. ان الرواية الجديدة وهى تبنى بيتها علي خصوصية محلية انما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الإنسانية الشاملة، فما دام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته وثقافة الآخر يحاول قدر الامكان أن يشبِّع مدنه وشخصياته المحلية بما يستجد فى العالم وبما يغنى ويوسع من حقائقها الشاملة.

لاستهلالات الرواية الحديثة ميزة أسلوبية قد لا نجدها فى أية استهلالات أخرى هي أن الجملة المكتفية المعنى من الاستهلال تحمل ضمناً وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الاخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقاً. بمعنى ان الاستهلال الحديث يبنى كيانه من مستويات تعبيرية عدة تتصاعد فى رسم الصورة الكلية للاستهلال وفى الوقت نفسه يدلِّل كل مستوى علي كلية المعنى فى الاستهلال.

هذه الخصيصة الجوهرية نابعة من أن الروائى يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. إن وحدة الانطباع التى يولدها الاستهلال الحديث لا تنشأ تكراراً لمعنى ما بعينه ولا تتابعاً لفكرة محورية وانما تنشأ من تزاحم العناصر البنائية الواقعية والاسطورية، الرمزية والتخيلية لتتبلور فى موقف مشترك. حداثة الرواية هى أنها استوعبت منطلقات القرن العشرين من ضخامة الأحداث. نقرأ استهلال «مائة عام من العزلة» لماركيز فنعثر على هذه المناخات:

«... بعد سنوات طويلة، وأمام فصيل الاعدام، تذكر الكولونيل اوريليانو بونيديا ...».

فالجملة الأولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر بقية جمل الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن / سنوات طويلة.

قوة السلطة / فصيل الاعدام.

زمن الرواية / الحاضر / الماضى.

البطولة / الراوى / أنا السارد.

وتأخذ العبارة الثانية من الاستهلال المنحى نفسه لنجدها محمّلة بالدلالات ذاتها.

«... عصر ذلك اليوم البعيد، الذى اصطحبه فيه أبوه، كى يتعرف

الى الجليد. كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالى عشرين بيتاً من الغضار والقصب..»،

عمق الزمن / عصر-ذلك اليوم البعيد / متحولة عن سنوات طويلة.

قوة السلطة / الأب / متحولة عن فصيل الاعدام.

الماضى / الجليد / تراكم الزمن

المكان / قرية ماكوندو الصغيرة / الماضى.

البطولة / أنا السارد / الراوى.

وتنفتح العبارة الماضية علي المكان المحلى فتصفه وتحدد سماته البيئية. ولو أكملنا العبارة بما يليها نجدها:

«... بنيت علي حافة جدول ينساب ماؤه الشفاف فى مجرى حجارة ملساء بيضاء كبيرة ما قبل التاريخ...»

وعناصر الجملة متكونة من الخصائص السابقة مع انفتاح على مواقع جديدة:

عمق الزمن / ما قبل التاريخ (سنوات طويلة – عصر ذلك اليوم البعيد).

الزمن الروائى / الجدول المائى (متحولة عن الجليد – القرية)..

المكان / الحجارة البيضاء الملساء / جليد آخر دال على المكان الصلب.

ما تزال القرية هي المحور / ماض - حاضر.

البطولة الراوى / أنا السارد. تبادل في مهمة السرد ، الذى هو تبادل فى موقعية الزمن / الماضى - الحاضر .

عناصر البناء / مقارنة بين موقعين / زمانين، وبين فكرتين / هدفين. وهنا ينفتح الاستهلال على نوى العمل الباقية:

ولنستمر فى اكمال الاستهلال...

« .. كان العالم جديداً حتى ان الأشياء كانت بلا أسماء تشير اليها الأيدى كى نتعرف عليها . وكانت تجئ كل عام من آذار ، عائلة غجرية بأسمالها . فتزرع خيمتها قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها الجديدة. فى صخب «فريفرات» وطبول عارم. بدأ الغجر بأن أتوا بالمغناطيس فقام غجرى ضخم الجثّة كث الذقن، يداه يدا دورى اذا دعى باسم ملكيادس لبى، قام أمام الناس بعرض صاخب لما سماه بأعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، ومر بالبيوت واحداً واحداً، وهو يجر وراءه سبيكتين من معدن، وذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدائن والكلمات والمناقل، تتساقط من أمكنتها والخشب يقفقض لأن المسامير والبرغى جهدت عبثاً فى أن تقتلع نفسها منه. كذلك الاشياء التى فقدت منذ عهد بعيد أخذت تظهر فى الاماكن التى بحثوا عنها فيها أكثر ما بحثوا ، ثم زحفت أشتاتا معربدة وراء جديد ملكيادس السحرى، والغجرى يصيح بلهجة تخرج

من الحنجرة «للاشياء حياتها الخاصة بها، علينا أن نوقظ روحها:
تلك هي المسألة».

وحيث نبحث العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة من الاستهلال إلا أنها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم القرية / لأشياء الغجر / السحر. وفي مشهد درامي تجسيدي يوضح المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها والتي تمثلت بـ :

العالم الجديد أشياء بلا أسماء.

التجربة المعاشة / مجئ الغجر المناوب / الاختراعات / حركة الأشياء / اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتها / قوة الكيمياء / بدء دخول العنصر المادي اللابشري في التغيير، اضطراب قيم القرية القديمة / وخضوعها للتغيير المستمر في علاقاتها وكياناتها / تبديد القناعات القديمة / حركة في العقل / انفتاح علي فعل الحاضر / تغير في طريقة السرد وتحول من الراوي المتكلم الي الراوي الواصف ودخول الغجر عفواً عن طريق السرد الحيادي / قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اخفى من أشياء القرية / ظهور روح الاشياء وقوتها دلالة علي الحركة المستمرة لفعل الحاضر، أي الدخول في دائرة القص... إلخ.

لقد قدم ماركيز جزءاً يسيراً من حياة امريكا اللاتينية وهي تستيقظ مجدداً بفعل قوى سحرية / واقعية ميثولوجية سياسية:

الاقتصاد المشوه / القوى البشرية العاطلة. فما كان من مكانه - القرية الصغيرة - الا وان احتوت امريكا اللاتينية كلها - تكثيف الدلالة - وجعل امريكا بمواجهة ذاتها والعالم.

ان قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن فى احتوائه على الرؤية الكلية لأشياء الاماكن المشبعة بميثولوجيا الناس، وكأنها رؤيا العالم المعاصر، ولذلك تتهم الرواية الحديثة بابراز دلالة المكان / الزمان المعاصرين المتناقضين تناقضاً تضافرياً مع الماضى، أى استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين. ويتطلب هذا اللون من تحديث الفن الروائى سيطرة كاملة لقوى المخيلة، فالأشياء فى حركتها دلالة زمنية معاشه. ان ضخامة الموروث وحضوره الفاعل داخل السرد الروائى، يجعل للاشياء قوة، بل حضوراً موازياً للبطولة. ان عظمة الواقعية السحرية لأدب امريكا اللاتينية تكمن فى استحضارها للروح وللاشكال البدائية كقوى فاعلة فى البناء الفنى، مع واقع قابل للتطور والنمو والاحتواء.. فكل بدايات الخلق الأول كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحدها فى مخلوق فني جديد يحمل خصائص الكل وفى الوقت نفسه يتطور الى نوع جديد. فالرغبة فى صياغة الافكار الفنية الجديدة، رغبة كامنة فى الاشياء ذاتها كقوى سحرية / ميثولوجية وقوى بشرية ذات ارادة. ان كل قري العالم هى ماكوندو.

في استهلال رواية «الراووق» لعبد الخالق الركابي نجد العناصر البنائية ذاتها مع تخصيص للعمق المحلي..

«نفض ذاكر القيِّم عن مخطوطة الراووق الغبار وفتحها على بابها الأول...».

في بدء الاستهلال تكمن قوة الفن. اذ احتوى معظم عناصر الاستهلال:

* عمق الزمن / الغبار / الماضي.

* زمن الرواية / الباب الأول أي بدء التشكيلات الأسرية والاقتصادية / زمن حاضر.

المخطوطة : تدوين الأحداث وسجل الماضي المتوارث وهو مكان لحفظ التأريخ / انفتاح على الزمن المعاش.

البطل : تداخل الراوي / أنا السارد.

السرد : وقوع القص بين فعلين: النفض / الفتح. أي الاستمرارية ونكمل الاستهلال بجملة ثانية منه فنجدها حاوية للابعاد ذاتها.. فطالعه البيتان :

حين انتهت صفوة الأيام بالكدر   وكشّر الشر لي عن ناجزٍ أشر

لاح النذير لنا نجماً له ذنب   تاريخه (كلمٌ في صفحة القدر).

والبيتان يؤرخان حسب قياس أقيام الحروف لعام ظهور المذنب هالي وما سببه هذا الظهور من أحداث شؤم للقرية وأهلها.

وخصائص هذين البيتين هى خصائص الجملة الأولى نفسها مع توسع فيهما.

* عمق الزمن : المذنب هالى / المتحول عن الغبار / الماضى يحضر بكامل ثقله.

* زمن الرواية : الشر . الأيام الكدرة / نهاية الأيام الصافية .

التذير هو النجم المذنب / التاريخ المرسوم / القدر، بروز قوة الأثر المدون / الصدق.

البطولة : أنا السارد / الراوى.

المكان : القرية.

الزمان : الحاضر / الماضى . قديم / حديث.

ونكمل استهلال الرواية المكثف فنجد أن ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتى :

« ... فتذكر يوم تسلمه سدانة المزار عقب موت القيّم السابق. حينما أصبح فى استطاعته تصفح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر عليه سلفه خلالها مسها ففتحها لأول مرة على هذين البيتين اللذين أرخ بهما السيد نور تأريخ ظهور النجم المذنب مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات».

وتحتوى هذه العبارة على المفردات نفسها مع توسع فيها وتعميق

لهـا. مع بروز دور البطل، حـيث التـحـرر تدريجـيـاً من المـاضى، وخلاصة الأمر هـو اعلان الابتداء / أى الدخول فى الحاضر / فتح السجل.

الرواية تفصيل مـوسع لهذا الاسـتـهلال المـركز، المشـحـون بالشاعرية، والميثولوجيا، والبعد الشعبى المحلى، والمكتسب قيمته من أن صنّاعه هـم أبناء الاجيال السابقة. وان القدرية لها وجود، وان الأرض المـشـغولة الآن بأحـداث هذه الرواية، هي أرض عـراقيـة، وعشيرة عراقية، ولشخصيات عاصرت جانباً من احتلالات العراق، وبنت قيمها على صراعات حادة ومباشرة مع قوى الاحتلال. وسيجد القارئ أن كل كلمة من كلمات الاستـهلال مولدة لمئات الكلمات اللاحقة. يكشف الروائى عن عوالم خفية ومعلنة، مدونة ومعاشة لجانب من المجتمع العراقى كما يجد أن كل شخصية من شخصيات الرواية قد توالدت هي الأخرى، وانتشرت فعلاً ووجوداً فى عشرات البقاع لينشئ كل فرد بيته الروائى الخاص، وما اختلافها واتفاقها إلا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعى الأكبر علي أرض عايشت ألوانا من التجارب والممارسات والحروب فكانت الوقائع تقترب من التـأريخ دون أن تكون بديلاً عنه، وتبتعد عن التـأريخ دون أن تكون غريبة عنه، وتتفوق عليه بوصفها صياغة فنية دون أن تحرفه أو تفترض مسبباته. واذ يطوى سفر الراووق صفحاته الاخيرة تكون

الرواية قد جسدت حقيقة تأريخية مصاغة بفن متميز وان ما استهل به الروائى ليس إلا نافذة علي عمق الزمن المحلى المتأصل.

فى استهلال «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، نجد العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو اوربا / السودان. الغرب / الشرق.

« عدت الى أهلى ياسداتى بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم فى أوربا. تعلمت الكثير وغاب عنى الكثير، لكن تلك قصة أخرى، المهم اننى عدت وبى شوق عظيم الى أهلى فى تلك القرية عند منحنى النيل..».

عمق الزمن - سبعة أعوام

عمق المكان - اوربا

الزمن الروائى - الحاضر / الماضى

الغياب / الحضور

تعلم الكثير / نسيان الكثير

انكلترا / قرية على النيل

غرب / شرق

تقدم / تأخر

شمال / جنوب

انكلترا / السودان

البطل – أنا السارد / الراوى

ويتلخص الموضوع بالصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق (اوربا / أهلى). ويمكننا الاستشهاد بأمثلة كثيرة (كالمتشائل) لأميل حبيبى، (تلك الرائحة) لصنع الله ابراهيم، (الأيام السبعة) لعبد الحكيم قاسم. والمسألة كتابنا فى مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز فى استهلالاتهم إلا المكان والزمان، الواقع والتأريخ، التجربة المعاشة والماضى. وان البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفاً من الحياة ولها رؤية. وقد رافق هذا الاستهلال موجة التحديث للأساليب الفنية، وبخاصة النثرية الشعرية عندما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربى المضطرب. فالمتغيرات التي أحدثها التجديد الفني للأساليب طورت مشكلة المضمون، فكان الكتاب يسعون الى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة: التغييرات السريعة فى الواقع العربى، الهجمة الاستعمارية، إلغاء الشخصية الوطنية، سيطرة رأس المال، عندها عمدوا الى توسيع رقعة القص وأشركوا المتكلم والراوى أى وسعوا من مستقبلى... رسالة النص. وتحول الصوت الفردى المحدود التجربة، الي صوت شعبى غنى بالموروث مهيئاً له لأن يصبح صوت المرحلة أو المواقف . فما كان من الروائى إلا أن غير من زاوية معالجاته للواقع بما يخدم الحداثة الاسلوبية.

إن منحى الحداثة فى هذه الاستهلالات هو ردم الهوة بين الأجناس الأدبية. فيدخل مناخ الشعر بيت الرواية وتحمل الرواية مستويات الفن المسرحى من منولوج وديالوج وتعدد أصوات، وتحتوى الرواية قصصاً قصيرة على طريقة التضمين والتوازى، ودخلت الرواية الحياة الشعبية لتتعايش مع ميثولوجيتها وعاداتها وسحر وبساطة الشخصيات وشيوع الاسرار، وتحول خلال هذه المعايشة الفن من فن يقال الي فن يعاش، فاشترك فى صياغته جميع الناس بعد ما كان محرماً على طبقات اجتماعية عريضة. هذا التحول فى منحى الرواية الحديثة جعل استهلالها أكثر انفتاحا على الواقع الجديدة وأكثر تحرراً من قيود الرأى أو المتكلم. فاحتوت مفرداتهم علي تجديدات بنائية خاصة بها. فتعمقت الايحائية، واستوعبت مبادئ الجلال الكلية التى تسيطر على أبعاد الرواية. لذلك استوجب الاستهلال الحديث اكتمال المعرفة بالعمل كله قبل بدء الكلمة الأولى منه.

٥ - استهلالات الرواية القصيرة :

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركزة. ويتحدد حجم استهلالها بالفقرة الأولى، أو الأسطر الأولى منها. تكثف الرواية بفكرة محورية واحدة، وتكون اما تكراراً للفظة

مركزية، أو نبرة تأكيدية لجو ما، أو تجسيداً لصورة مشهدية فاعلة. فالتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزمة والميل الى البوح الذاتي هي السمات الأساسية التي يسعى استهلال الرواية القصيرة الى تأكيدها.

ويتضح أن الكثير من الروايات القصيرة لا تميل الى استهلال مطول، لأنها لا تتعامل بنية الا مع بطل محوري واحد، وحدث مركزي واحد، وان بقية الشخوص أو الأحداث الفرعية ملحقة بالمركز. كما تشيع هذه الاستهلالات بحس كوميدي أو تراجيدي إذ لا فرق في المعالجة مما تتطلبه الشحنة الشعورية التي تحتوي من ذات المؤلف الشيء الكثير وغالباً ما تهتم هذه الاستهلالات بالتأريخ الشخصي للبطل.

وميزة استهلال الرواية القصيرة انه يداخل بين الأزمنة. الماضي فيه قريب، والتجربة التي تجسدها الرواية لم تنته كلياً بعد. فهي اما معاشة في الحاضر، أو انها انتهت لتوها، أو تحتوي التجربة على شيء آفل، أو موقف حاد انطوت تجربته الحسية عليه لكنها ما تزال حية في الضمائر. واستهلال هذه الروايات يمتلك قدراً من الشعر ومن الترميز فيتداخل في بنائها السرد مع المناخ الشعري، ولا بأس من الحوار لولا الخشية الى أن يتحول بها الي المسرح.

غالباً ما تجسد هذه الرواية جانباً من السيرة الذاتية للمؤلف،

فهى تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها علي أجواء نفسية خاصة، ولاستهلالها إمكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، وهي فى أفضل نماذجها الوجه الأكثر بروزاً لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، مجتمع مر ويمر بأزمات للأفراد فيها دور بارز.

وفى أدبنا العراقى كونت الرواية القصيرة انعطافاً بارزاً فى التأليف الروائى لأنها الفن الأكثر تلاؤماً مع طبيعة المؤلف عندنا اذ غالباً ما يتحرر البناء من الشكل القصصى القصير. وتعد الروايات التي ألفت فى مثل هذه الحجوم من أكثر الروايات العراقية التصاقا بالتجربة الاجتماعية وبالأجواء السياسية، وبالقابلية السياسية، وبالقابلية التأليفية، وتعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة فى أدبنا مرحلة مهمة وأساسية فما بعدها لا ينتج الا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الأوضاع الاجتماعية الأكثر تجذراً وتشعباً، ومع ذلك نجد أن روايات طويلة لغائب طعمة ولفؤاد التكرلى ولعبد الخالق الركابى ولجاسم الهاشمى ولعبد الرحمن الربيعى، قد نجحت فى قالبها الفنى.

وفى ضوء ذلك، يكون استهلال الرواية القصيرة من أنجح الاستهلالات فنياً وفكرياً لأنه يتلاءم تماما وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائى ويتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للأحداث. ان

قراءة متمعنة في الفكر الاجتماعي نجد الميل فيها الى الاحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية أفراد معينين. وتعود هذه الطبيعة إلى الضعف الفلسفي والفكري الذي يربط حدثاً ما بآخر، أو منتوجاً ما بآخر، أو ظاهرة ما بظاهرة أخرى، ان الطريقة الفردية، المتقطعة، والأسلوب الانتاجي الأحادي هو الأكثر تسيداً في التربية الفكرية وفي الممارسة العملية. لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية الا الاساليب الفنية ذات البنية المكثفة، والاسلوبية الرامزة أو الواقعية المباشرة ولا غرابة أن يمتاز انتاج أدبائنا الثقافي بشيوع ظاهرة الشعر الغنائي بدلاً من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحة التشكيلية المفردة بدلاً من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلاً من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلاً من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلاً من الدراسة المحددة بموضوع.

***

نقرأ استهلال رواية «آلام السيد معروف» لغائب طعمة فرمان فنجده استهلالاً مكثفاً متمحوراً حول كلمة «الغروب» لتصبح دلالة واسعة للرواية كلها. واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفي للدلالة عليه كلمة محورية أو مقطعا منها. نقرأ :

«للغروب فتنته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة أخرى...».

ولفظة الغروب التي تأتى فى حال جر، دلالة راسخة فى بناء الرواية وفى شخصيتها «السيد معروف» والسيد معروف، (العلم والمعرّف) دلالة هو الآخــر على نمط من الناس لهم مــاض وتأريخ وصــوت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله أحد. أما الفتنة، فهى النشوة الراسخة المجرية، وترتبط مكانياً بالسيد معروف وزمانيا بالغروب. ولذلك لا تعادلها أية فتنة أخرى.

وتنفرش الرواية موضحة دلالات الغروب على مختلف المستويات: فحضور الغروب يعنى غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهى بموت السيد معروف وتنفتح ثنائية الغروب – السيد معروف / الشروق – الآخرون.. على مستويات دلالية مختلفة:

* قدوم الليل – انحسار النهار.

تأكيد الأفول – محوراً للقص .

* ثقل السنين – تقدم بالعمر ، غير متزوج، ضخامة التجربة.

* تجربة سياسية، ممارسة جماهيرية، حضور فى حقول المعرفة الأدبية، التمسك بالموروث الثقافى، القرآن والشعر.

* وجود الأمل / انعدام الأمل.

* البحث عما هو آنى وسريع / الركون لما هو خاص.

* حضور الشباب – والألفة – / تكوين الأسرة لدى الآخرين.

* لا تجربة ، ضمن ممارسة عامة / قلة الاطلاع الأدبى، والعيش

بكلمات الحاضر.

فالغروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادى ثقافى وانسانى واضح. وها هو يواجه الآن الغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآيلة الي القدم. فالغروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم. أو هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلق وخلفه نهار والآخر مفتوح وأمامه ليل. وكلا الوضعين يخلق السنين وآلام الروح. السيد معروف تجاوز الان العمر به مراحل . وحيد، لا زوجة له ولا أصدقاء، له ام وأخت بدأتا تنفران من حياته المكروهة. كل ما يمتلكه وضوحاً ذاتياً بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها الا الاسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غاربة. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته في العمل، كاتب طابعة، وموظف أرشيف وأعمال موشومة بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية وأقوال مأثورة وأشعار ونثر مسجوع. يندب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو اذ يغرب لا يرى إلا مجتمعاً غارباً، جسده المنهك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة علي الحصانة وسداد الرأى – عيناه بنظارة حيث الواقع أصبح قاتماً لا يرى إلا من خلال نظارة كاشفة. أقدامه لا تعرف إلا الاماكن التى يجلس فيها من تقارب معه فى التجربة والسن، وغالباً ما تكون مقاعده تطل على الشط وخلفه شمس غاربة. أماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهيأته

ومشيته وأحاديثه. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطة تلاحق الأحداث، بل أصبحت راكدة خامدة جرت عليه يومذاك ويلات الملاحقة والمطاردة، وها هو الآن لا يحمل من تلك التجارب إلا ذكرى آفلة متعبة. هو الآن بفعلها ملاحق غالباً ما يوجه اليه كتاب تنبيه أو توبيخ أو كلام من النوع الذى يذكره بالعجز والتخلف. قطار الأيام الفائت علي جسده وذاكرته. لم تنهضه أية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيته مصادفة. كل ما فى السيد معروف مشتق من الغروب.

فى الغروب تكتمل دورة الزمن إذ لا شروق بعده، فهو سحر الديمومة وفتنة الأفق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر إلا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشة فيه مشرفة على النهاية.

ويتوزع الغروب دلالة علي مفاصل الرواية القصيرة كلها، والسيد معروف يتوازن معها فيصحب بالغروب الي نهايته، وخلال مساره معه لا يتحدث إلا سجعاً، والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث إلا وبمعية أقواله آيات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد أشفعت بالامثال وعندما يتوخى الدقة فى مجتمع لا دقة له، وفى وظيفة تتكرر أفعالها اليومية، نجده لا يمتلك إلا لوناً واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة فى العمل. ومن خلال هذه الخبرة يتحقق وجوده.

لقد قدم غائب طعمة فرمان فى هذه الرواية القصيرة صوتاً

إنسانياً عراقياً معذباً فرضت السنون عليه وضعا صعباً وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه إلا الأسماء وبعض الأمكنة والقيل من الاقوال القديمة النبرية. فما كان من استهلالها إلا أن لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة هى «الغروب».

فى رواية «الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعى يتأكد الاستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

«تنفس كريم الناصرى هواء الشارع بعد اختناق عريض..» يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعى للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقى، واللامسؤولية، ويقترن الشارع بالوظيفة المضادة للسجن. العمل الملئ حرية، والشارع مكان تختلط فيه الارادات المتشابهة. السجن مضاد له، أى المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصرى حوصر بسبعة أشهر فى السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة وظيفة ونساء وألوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نظيفة وكلمات عامة. وضمنا فكريم الناصرى وحد ارادته مع من هم فى الشاعر، تشابه معهم وتشمم الهواء الذى يشمونه، وبذلك فقد امكانية أن يحوى على موقف لأن الشارع هو تعرٍ وكشف لا سيما وانه يرد مشمساً ومضيئاً ومليئاً بالهواء النقى.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب لتحول كريم الناصرى من الموقف الذى أدخل بسببه السجن الى اللاموقف الذى يشيع فى الشارع. وما الرواية إلا سرد لهذا التناقض الذى ظهر مقبولاً لجيل محدد من المثقفين وبخاصة الذين قايضوا الغرف - السجون - بالشارع والوظائف والعلاقات العامة.

تؤكد استهلالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدده وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية. والقصة العراقية بنت الكثير من بيوتها فى السجن والأماكن الضيقة المحصورة فكانت أمينة أمانة تأريخية لمراحلها. رواية «المسافة» ليوسف الصائغ، (رجل الأسوار الستة» لعبد الاله عبد الرزاق، (المستنقعات الضوئية) لاسماعيل فهد اسماعيل.

نقرأ استهلال «القلعة الخامسة» فنجده محملاً بشاعرية المكان:

«داخل الشاحنة التفت الى الشرطى الذى يجلس لصقى وسألنى فى سخرية مكبوتة: هل أنت منهم؟».

ومفردات الاستهلال هى خاصة مكثفة للرواية كلها، فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن، ان لم تكن سجناً متحولاً، وتتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة: الغرف، العزل، القلعة، ووراء هذه الامكنة تكمن أزمنة معاشة لكل لقطة منها تجربة، وكل تجربة هى معايشة فى المكان. وخلال الرواية لم نجد أى مكان

منهـا مكان مـصـالـحـة أو اتفـاقـات بل كل الأمكنة اسـتـرجـاع لزمن ولحدث مـضـى. أمكنة مليئـة بالقلق لأنها ترتبط بالمـاضـى وتحـيا فى الحاضر، ومشبعة بالخوف لحضورها فى ذاكرة ساكنيها تجارياً من نوع خـاص. وخـصـوصـيـة مـثل هذه الأمكنة لا تنتـمى لأحـد من ساكنيها، بل الكل يعيشها رافضاً لها.

ومع الشـاحنة نجد الشرطى، والشـرطى هنا رمز السلطة يعمل بارادة الآخر ومادته السـجن والتعذيب ولغتـه لغة الدولة لغة الشـارع التى تدفع بالبعض الى الانزواء أو العـزلة. والرمـز فى الرواية كـان حـاضـراً ابتـداء من القـاء القبض على البطل حـتى نهاية الرواية، وتتوالد منه مفردات هـى هيأت زمانية ومكانية [المحققون، الحكام، المخبرون، المتخاذلون من السجناء] وغالباً ما يحيط هؤلاء السجن بسياج آخر غير سياجه الطبيعى. والرواية توازى إلى حد مذهل بين حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وقوة.

وثمة مفردة ثالثة ترد فى الاستهلال هى الأنا الشخصية المحورية التي اعتمدتها الرواية، شخصية البطل الذى اقتيد خطأ فـأصبح داخل السـجن ليصبح واحـداً منهم بل وقـائداً لهم. والفـردية أحيـاناً تصبح بطولة مشاعة للناس، ونجده محدداً بطرفين، الوطنى فى عرف أصدقائه، وغير الوطنى فى عرف السلطات. وحضور هذا التناقض داخل السجن وخارجه جعل من هذه النماذج الشخصية مكتنزة حية.

أما «هل أنت منهم» التي ترد بصيغة سؤال من الشرطى، فهي المركب الاجتماعى للهوية العامة وتأخذ الـ «منهم» داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل أصدقاء متشابهون معه وله أصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ «منهم» على لسان الشرطى اتهاماً بينما هى داخل السجن موقفاً. وفى آخر الرواية يتوحد «الأنا» مع «المتهم» ويصبح الكل تطبيقاً لمقولة الشرطى فى استهلال الرواية.

العينات الاجتماعية لا تتوحد أهدافها الا من خلال الممارسة الفعلية الموحدة والسجناء المختلفون بالقضايا، موحدو المكان والزمان والضغوط التي تجعل منهم هوية واحدة. لذلك لا يصبح السجن أو أى مكان مغلق إلا محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات. هكذا انفتحت رواية أخرى هى رواية «المسافة» ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم.

فى مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلى إلا على محورى البطل والمكان. ولذلك تفشل الاستهلالات ان خلت من هذين المحورين.

فى رواية صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» نجد الاستهلال يجسّد محورها الاساس، وهو العيش بعد الخروج من السجن، ثم العودة بفعل القص الي أيام السجن. نقرأ استهلالها الآتى:

« قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لى عنوان. تطلع الى

فى دهشة: الي أين اذن ستذهب أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لى أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن اتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردى. قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة. ليذهب معك عسكرى. وهكذا خرجنا الي الشارع أنا والعسكرى».

المكان هو محور الرواية، ليس لأنه المحيط الذى يقيس الحركة الفاعلة للبطل وانما شروطه الموضوعية تتحكم بمسار القص. فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة. حتى عندما دخل بيته ما يزال مشدوداً الى السجن. الزمن فى مثل هذه الحال محسوس ومعاش، والحرية التى غايته تصبح مقاسة بأفعال السلطة ضده. وخلال مسار الرواية لا نجد إلا مكانين قلقين.

فى قصة موسى كريدى الطويلة «غرف نصف مضاءة» نموذج آخر للاستهلال الناجح نقرأ منه:

«... يتنفسان ببطء طوال الفترة، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة».

وكل مفردة من هذا الاستهلال هى خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها..

التنفس ببطء، مواصلة زمنية للحياة.

الفترة، الوقت المعاش.

الهرم، الماضى والتاريخ.

مرابطين، العلاقات الداخلية التي يولدها وجود هذين الشخصين الهرمين فى الغرفة.

غرفة نصف مضاءة: الواقع المادى والنفسى لحياة البطل وحياة الناس وهو مكان مشبع بالظلمة وبالضوء، الشباب والكهولة، الماضى والحاضر، ويمثل هذا المكان الناجح يستطيع القاص أن يدلك على عمق التجربة.

الحركة الموضحة هى الفعل الحركى للشخصيات ونجدها متولدة عن صور إحباطية أخرى، قلق البطل وملاحقاته والموت المحيط به، والشوارع والمقاهى التى تضيق عليه أنفاسه، ثم احباط سفرته الى الخارج.. هذه الأجواء تجسيد فعلى للحركة الموضعة داخل غرفة - مجتمع - نصف مضاءة.

تميل الرواية القصيرة الى تحويل مدركات الواقع البسيطة الى فعل مرئى ومحسوس، لأن الواقعية كمنهاج فكرى تدفع بالرواية الى أن تبنى كيانها على أرض معروفة مجربة ولها ماض وامكاناتها الحاضرة مختبرة بالتجربة، وكان من حصيلة هذه المعايشة المحسوسة لأشياء الواقع ان اهتم صنع الله ابراهيم وسواه من كتّاب الرواية الجديدة بمعني الواقعية من خلال تغليب المألوف واليومى والنادر والثانوى علي الأساسى والمباشر. وقد عكس هذا المنحى الطبيعة الفكرية لنوعية الابطال، أولئك الذين جاءوا من عامة

الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطبيعية فى حلقة الصراع الاجتماعى. لعل قيمة «تلك الراحة» هى طريقة السرد الذى نقل لنا بشاعرية جميلة فعل الأشياء المألوفة فى العين وفى الذاكرة.

ويميل أحمد خلف فى «الخراب الجميل» الى اعتماد الاستهلال الحوارى، انه لا يدخل بيت الرواية إلا وهو يحاور الاثنين معاً البطل وذاته أو زوجته. لعل كلمة الخراب التي أشار اليها فى الكلمة الوحيدة التى تشير الي ماض ما. ضمن هذه الجدلية المراوحة بين زمنين لا يمسك من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته:

«يالهى كأنى أعرف ماذا سيحل بينهما من خراب.. لماذا يقرن حياته بامرأة ذات سمعة سيئة لماذا؟».

ويغذى أحمد خلف كلمة الخراب بكلمات متشابهة: التحطيم، الطرد، السمعة السيئة، الكراهية، الحب المضطرب، العلاقة المشوهة.. الخ. وضمناً يؤكد ان قاموسه فى هذه الرواية قد اكتشف من البداية ان الكلمة المحورية التى تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة أكثر من نصيب الرواية.

لم يعد للمكان سيطرة فى رواية أحمد خلف. فقد سيطر عليها المنهج الذهنى فى البناء، وهو منهج المحاورة، فبدا المكان الذى هو أساس فى مثل هذه الروايات معلقاً ولا هوية له. وهذا هو ما جعلها رواية تنتمى الى الأفكار أكثر منها الى الواقع.

فى رواية «اللعبة» ليوسف الصائغ نلمس المنحى ذاته، ثمة محاورة فى التلفون بين اثنين، زوج وزوجته، ولم يدخل المكان فى تركيب الرواية إلا لاحقاً، عندما تحول البيت سجناً للزوجة وغرفة العيادة حرية له. والاستهلال الحوارى قد لا يوفق الكاتب به دائما إلا اذا كان على شىء من الفهم الدرامى لطبيعة الموضوع. ولكن الروايتين فيهما من ملمح الدراما الشىء الكثير.

فى «نّاسوس» رواية محيى الدين زنكنة ثمة مزاوجة بين الذهن والمكان. لقد اقتصر استهلاله على هذه المزاوجة فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكان الذى يغلف واقع الأسرة، ثم التلفون النافذة علي الخارج. ثم بعد استهلال قصير يعود الى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتدأ به قبل الآن. هذه النقلة الزمنية والمراوحة بين الماضى القريب والحاضر، قد لا تنجح إلا على يد كاتب مجيد، فى نّاسوس أنهض زنكنة رؤيته على شىء من عمق التجربة، فالبطل صديق له، وصديق يترجم لحظات معينة من حياته أفكاراً. إن زنكنة هنا لا يتخيل ولا يعيش فى الفكرة بقدر ما يوصف لنا ما حدث فعلاً. لذلك جاء استهلاله جامعاً بين حضور المكان وحضور المحاورة فيه.

فى «المسافة» ليوسف الصائغ، يتكرر الاستهلال الحوارى وهو غالباً ما يعكس الأزمات النفسية ويجعل من الذات محوراً أساسياً

لها، وبالطبع ستسيطر الافكار أكثر من سواها علي الرواية.

وفي «ضباب الظهيرة» لبرهان الخطيب نجد المنحى ذاته في الاستهلال ماعدا الحوار، أي سيطرة الذهن والتركيز على مفردة الاحساس بالخطر على معظم مفردات الاستهلال، بعكس الطريقة الفنية التي كان الستينيون يعالجون بها موضوعاتهم القصصية، وهي بالضرورة احدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت علي أجواء قصص تلك المرحلة. والقلة منهم من حاول أن يرسي خوفه وقلقه علي أرض واقعية واضحة.

ففي رواية «تلك الشمس كنت أحبها» لعبد الستار ناصر، نجد الاستهلال يركز على محوري البطل المفرد القلق وعلى المكان، أزقة بغداد ومحلاتها.

« هنا كان الموت والخوف والقهر وشيء مثل البكاء ، تلك مسألة غريبة. تلمسها رجال الزقاق دونما أثر، من تراه يطرق باب الموت؟ أنفاس مثل الشهيق تهدأ وأنفاس مثل الهمس... كنا في الصيف، حلقات من الرجال مركونة على جدار بغداد تئن من شبق مريض...».

وبرغم الكلمات العائمة وغير القصصية التي أشبع القاص بها استهلاله إلا أنه نجح في تحديد موضوعه، فالرواية كلها حديث عن الأزقة والرجال، ولا يكاد فصل من فصولها إلا وأن يبتدئ بجملة فيها مثل هذه المزاوجة فبنى استهلاله على تصور متكامل عن الفعل

والمكان.

قد لا يكون المكان وحده كافياً لتحديد سمة الاستهلال الناجح، فثمة روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان، وبشىء من تأريخيته وجغرافيته كما فعل محمود أحمد السيد فى روايته القصيرة «فى سبيل الزواج» حيث بنى استهلالها على وصف عام لمدينة بومبى وجغرافيتها وحياتها، وارتباطها بالهند والمشكلات التى تعانى منها. ثم لا نجد داخل الرواية أى أثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهلال فيما يعنى ان المنهاج الطبيعى الوصفى اذا ما سيطر على البصر والذاكرة فتح المجال لأن يكتفى القاص به ولا يعود اليه. لا ينجح الاستهلال إلا متى كانت الحاجة الى مفرداته وأفكاره مستمرة داخل العمل، عندئذ يبنى كيانه اللغوى والمعرفى على شىء من تأريخية العلاقات الداخلية للنص لا تأريخية المكان العامة أو جغرافيته.

الفصل الرابع

الاستهلال السردى فى القصة القصيرة

- ١ -

لقد فرضت الحياة على كاتب القصة القصيرة أن يكون حاضراً فى المتغيرات المستجدة ، وأن يلاحق جديدها، فهي الفن الأكثر صعوبة بين الفنون، وهي الفن الذى كسب عداوة الفنون الأخرى، فلا الرواية ولا المسرحية ولا القصيدة بمنجى عن تأثيرات القصة القصيرة إذ حملت كل هذه الأنواع القصة القصيرة فى بنيتها، وأصبحت بمرور الوقت عنصراً بنائياً خفياً أو معلناً يشد جزئيات العمل ويطبع نوعها بخصوصيته. ولا ريب، فالقصة القصيرة وليدة الحكاية، والحكاية عنصر فاعل فى كل الفنون، بل العنصر الذى لا يخلو أى فن منه. وفى ضوء هذه التدخلات المستمرة نجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الابداعية عرضة للتحولات، بما تمتلكه من ثراء نوعى وأسلوبى، وبما تتيحه من مجال للأنا المفردة - تأليفا وبطولة - من تعدد وتنوع وفرادة.

إذن ما الذى سيكون عليه وضع الاستهلال فيها؟ هل يتحكم الاستهلال بقالبها ومنحاها الفنى؟ أم أنه يخضع باستمرار لما تخضع له فنيتها؟ وعموما فاستهلال القصة القصيرة أكثر العناصر البنائية بحاجة الي فهم، فهو المدخل المتأرجح، وهو المدخل الابتداء. ولما كانت القصة القصيرة وريثة الكثافة النثرية، وريثة السيرة الخفية للذات المبدعة، ووريثة للحكاية بكل شعبها وفنونها فقد حملت المتغيرات كجزء من بنيتها المتجددة، ولذلك ليس من ثبات مطلق لبنية الاستهلال فيها، بل أصول عامة يمكن التعرف عليها .

- ٢ -

بنية الجملة القصصية

٢-١ ابتداءً يمكننا الحديث عن تطور بنية الجملة القصصية، بمثل ما نتحدث عن تطور الجملة الشعرية أو البيت الشعرى، أو الجملة الموسيقية أو الجملة السينمائية. فالجملة القصصية، هى المحك الذى يتطور فى ضوئه النثر، وفى العراق حيث الأساس المعتمد فى هذه الدراسة، نجد تطور الجملة القصصية مر بمراحل عديدة، هى بالضرورة اتجاهات القصة ومدارسها. والدراسة هذه ليست معنية

بهذه الاتجاهات أو المدارس وانما غايتها الوصول الى أهمية بنية الجملة القصصية ككل ومن ثم ما يلحقها من تغيير فيما يخص الاستهلال لاعتماده الكلى عليها.

ما الجملة ؟

٢-٢ بدءاً يمكن القول إن الجملة أية جملة : جملتان، جملة قصيرة مبتدأ وخبر، وتتألف من اسمين أو شبه جملة، أو الخبرَ فيها جملة اسمية ومثل هذه الجملة غير ذات نفع في الاستهلال لأنها مغلقة، محدودة..

أما الجملة الثانية، فهي الجملة المنفتحة، وفى الغالب يكون الخبر فيها جملة فعلية، والجملة الفعلية تشترط فروضات عديدة منها ان الفاعل فيها مولّد، والفعل متعدياً، والجملة الثانية منبثقة من الجملة الأولى دون أن يكون ذلك متعملاً. فالجملة الاستهلالية، كما أشرنا أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التى ستكون جنيناً متكامل الهيأة. وما مفردات الجملة الفعلية إلا مفردات مولدة هي الاخرى، قابلة للاشتقاق والتوسع والاستعارة. لذلك ليس كل فاعل يصلح لأن يكون فاعلاً فى هذه الجملة، لقد جرى تطور أساس وفعلى على بنية الفاعل، فبعد ما كان مجرد منشئ للفعل، أصبح بطلاً له موقف وقضية، وحضوره داخل المتن الحكائى حضور شاغل لأن فاعليته لا تقتصر على الفعل اللغوى الابتداء وانما على الاستمرار بتوليد

الافعال. وفى مراحل تطور القصة العراقية الحديثة، جرى انزياح للفاعل، فأصبح الفاعل انسانا أو حيواناً أو زماناً، أو مكاناً أو مجتمعاً، أو تأريخاً، وجرى له ما يجرى لأى موضوع له مديات فكرية. ويمثل ما حدث للفاعل حدث للحروف وللافعال وللاسماء. فالكلمات فى الجملة الاستهلالية ليست أحادية المعنى، بل لها من المعانى ما للحدث من شمولية وتنوع.

يتم توسيع الجملة الاستهلالية بعوامل بنائية عدة، منها الإحالة، والتأويل، والاشتقاق والتضمين والتناص، والاقتباس. كما يتم توسيعها من خلال حسن التخلص كما يسميه البلاغيون العرب بحيث يصبح الدخول الى متن النص من دون تعمّل. وفى هذه اللحظة يتم تطعيم بداية حسن التخلص بما هو مشابه لما فى الاستهلال، وعندئذ تبدو الجملة منسابة وملتحمة بالمتن. لذلك يمكن اعتبار الابيات الأولى من القصيدة الجاهلية مثلاً والخاصة بالوقوف علي الاطلال كلها جملة استهلالية طويلة تحتوى علي جملة استهلالية أولى ثم علي جمل منبنية بالارتباط مع الجملة الأولى. لأن كل هذه الابيات تؤدى غرضاً واحداً ولو أنها من جملة أغراض صغيرة.

٢–٣ لم يعالج «بروب» الاستهلال فى الحكاية الخرافية لأنه لم يكن له وظيفة محددة، والوظائف عند «بروب» «هى العناصر الثابتة والمستمرة فى الخرافة... ان الوظائف هي الأجزاء المكونة الاساسية

للخرافة»[1] وما الوظائف التي عناها «بروب» إلا وظائف الشخصيات. ويمكن اعتبار «الوضعية البدائية» التى تفتح بها الخرافة بمثابة الاستهلال، وهذه متغيرة شكلاً من حكاية لأخرى لكنها متشابهة الوظيفة فى كل الحكايات. والوضعية البدائية أقرب الى الجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة التقليدية أو الواقعية تلك التى تبتدئ بحادثة أو واقعة تشير الى واقع، اما فى القصص الحديثة وبعد تنوع أساليب السرد أصبحت الجملة الاستهلالية متنوعة وذات مديات معرفية أوسع من «الوضعية البدائية» أو من الاستهلال التقريرى. ومع ذلك فاشارة «بروب» الي ان كل حكاية أو خرافة لها وضعية بدئية، اشارة ترتبط بالمورفولوجيا النباتية، أى النواة أو البذرة، وهو ما يشبه اشارتنا الى ان الجملة الاستهلالية أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التى ستكون جنيناً، وهذه بدورها بدهية لأن الحياة نفسها تفرض شروطها خارج وعينا بها. ومع ذلك فالتحليل النقدى اللاحق للبدايات يشير الى متغيراتها الجديدة وما أضيف لها من خصائص النوع الذى تبتدئ به..

وعموماً يمكن إجمال الوظائف الأساسية للجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة بما يأتى:

١ - ثمة وضع موشك علي الانهيار يراد صيانته.

٢ - استحضار بطل كفوء.

٣ – صياغة أسلوبية مبهمة، غامضة، إحالية، منفتحة.

٤ – الجملة الخبرية متعدية وغير لازمة.

٥ – كل المفردات الواردة ستولد مفردات ومشتقات جديدة داخل النص.

٦ – لها علاقة بنائية بالمتن من خلال فن حسن التخلص والانسياب.

٧ – لها علاقة ممهدة بالنهاية حيث اختتام الخلق التكويني بها.

وترتبط خصائص الجملة الاستهلالية ارتباطا واضحاً بالبطل أو صاحب الضمير الناطق فى المتن الحكائى.

٢–٤ الجملة التي يمكنها أن تفتح السبيل الى ما يتلو، أى الجملة الاستهلالية، مليئة بالتجربة – تجربة النص – حتي ولو جاءت عفو الخاطر، كما يحدث دائما فى القصائد. وحتى فى القصائد لا تجدها كذلك بعد التحليل النقدى لها، بل علي العكس تماماً ان خيطاً من الضبط الشعورى قد نظم مفرداتها. أما فى القصة فالجملة الاستهلالية لا تولد إلا وهى مليئة بمادة النص أولا، ومحددة ارتباطاتها بمبنى النص الحكائى – الحبكة – ثانياً، ومؤدية الي النهاية ثالثة، ولذلك ليس من اعتباطية ما فى مبنى هذه الجملة أو فى أهدافها.

إلا أن هذا المسار الذى أنضج الجملة الاستهلالية فى القصة

العراقية أو العربية، هو مسار الوعى بفن القصة، ونعنى بذلك الانتباه المركز الي البنية الفنية للقصة، ويشكل الوعى هذا بداية تحويل الحادثة العابرة الى مجس لكشف الواقع، والي فن يسهم فى تغييره أو تثويره، وعندما يعى كاتب القصة ان المهمة التى بصددها تتجاوز الانفعال بالحدث أو الانتباه لحال ما من حالات العيش تتحول القصة الى طريقة قول مهم، والي طريق فحص دقيق للواقع، وعندها يكون البناء أحد أهم المرتكزات الفكرية لطريقة تفكير المؤلف بالواقع.

ترتبط الجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة بالمتن الحكائى وبالمبنى الحكائى برباط سببى أساس ذلك هو «التوليدية» فالكلمة فى الجملة لا تعنى ذاتها ولا تكتفى بمعناها، بل يتفرع المعنى فيها الى مفردات تشتق منها وتتولد غيرها. ولذلك فالتوليدية التى تعتمدها الجملة الاستهلالية أشبه بالمولد الحرارى، أو المولد المعنوى، ولذلك على كلمات الجملة الاستهلالية أن تفسر بتفسيرات عديدة وأن تعرب إعراباً متنوعاً، وأن تبنى بطريقة لا تعطى لنفسها أية حدود واضحة ومباشرة. فالرابط السببى بين الجملة والمتن أو الجملة والمبنى من القوة والأهمية ما يمكننا عده بمثابة النسغ فى العمود الفقرى للنص. إذ لا يجوز لأى جزء من الجسد النص أن ينمو بمعزل عن تأثير الجملة الاستهلالية فيه.

والتوليدية منهج بنائى، يبتدئ بالشرارة التي تحتويها الجملة

الاستهلالية ومن ثم تتوسع النار في الجسد، حتي اذا ما وصلت القصة النهاية لا يكون ثمة انطفاء أو حريق مستمر، وإنما اكتمال. فالخاتمة لا تبنى إلا وفق سياق فعل البداية. هل نتحدث إذن عن الصناعات، تلك التي ترسم نهايتها حالما يبتدئ بها؟ أم إن العمل الأدبى يختلف من حيث السياق فتتحول انبناءاته داخل النص إلى ما يغاير البداية. إن مثل هذا ليس مهماً، ولا يسمى أدباً، ذلك لأن البداية هى الفعل المولد للنهاية وللمتن، والرابط السببى بين أجزاء العمل يمتد عبر نسيج الفن بأساليب بناء خاصة.

للجملة الاستهلالية تاريخ خاص بتركيبها، فهى إذ تلازم كاتباً ما وفق سياق خاص به هو، إلا أنها تعكس بمجموعها – لدى عدد من الكتّاب – سمات مرحلة أدبية، فقد تشيع نبرة أو سياقاً معيناً من التعابير أو فهما خاصاً للبداية. وفى أدبنا نجد الفروقات بين المراحل الأدبية تمتد من المتن والمبنى الي الأجزاء والعناصر، وتحمل الكلمة داخل الجملة الواحدة أو داخل العمل لدى كاتب ما أو لدى عدد من الكتاب خصائص تلك المرحلة وسماتها. وقد نغالى بعض الشيء إذا قلنا أن فهم البدايات لأية عملية كتابية لا يتم خارج العلاقة الجدلية بين المراحل ووعى الكتاب بمشكلات تلك المراحل. لاحظ بروز نبرة البطل المفرد سواء أكان هو أو أنا أو أنت.. فى الاستهلالات الآتية :

«لست أبالى أعملتم من أمرى شيئاً أم لم تعلموا» - نشيد الأرض لعبد الملك نورى.

«يطلق عبود زمجرة مبهمة عندما يفيق» - قصة (عبود) للكاتب نفسه.

«يتسكع رجل وحيد أمام الشمس...» - قصة المدى لعبد الرحمن الربيعى.

«أحس أنه كان مستيقظاً فى ظلمة الغرفة الهادئة» - قصة الصمت واللصوص لفؤاد التكرلى.

«دفع الغطاء السميك عن جسده المتشنج» - قصة الخفاش ليحيى جواد.

« لقد مضى اليوم الثالث لزيارتى لخالتى» - قصة نافذة علي الساحة لمحمد خضير.

«رفعت رأسى، رأيت شخصاً يحدق بى» - قصة لحظات قلقة لغازى العبادى.

«هل تظنون أن بحة صوتى هذه نتيجة مرض...» قصة عش الوقواق لعبد الخالق الركابى.

سيطرة الأنا، البطل، الفرد، ... والحديث من الداخل، أو الحديث عن ... لتصبح السمات الجوهرية لبعض استهلالات القصة القصيرة فى معظم المراحل، مشروعية هذا الفن لا تتطلب إلا حادثة مفردة

لبطل مفرد، أو جملة حوادث لبطل نموذج... والظاهرة هذه لا تخص مرحلة دون أخرى، ولا كاتباً دون سواه، وإنما كينونتها كامنة فى طرائق الفن نفسه، وفى إمكانياته لأن يعلن البوح الداخلى كتابة. وغالباً ما يعلو صوت المتحدث فى البداية - الاستهلال - كي يعطى لنفسه مشروعية الدخول للعوالم المجهولة، حتى ولو كان الكلام البداية عن القاص نفسه.. فالاستهلال أشبه بالبسملة، وفى مثل هذه اللحظات لا يستعير صوت بطله، أو الشخصية حتى يتخلى عن صوته ليترك المجرى يسير وفق سياقات معرفية مجددة للشخصية أو للبطل. وغالباً ما نجد الأصوات بعد الاستهلال تتوسع، وتتمفصل وتخضع خلال مسيرتها اللاحقة لإرادات أخرى، تلك الإرادات التى تولد الجملة اللاحقة من الجملة الأولى، ويتحول لسان المتكلم إلى لسان منفتح الضمائر مرة علي الداخل وأخرى على الخارج، لأن توليد العبارات - فى المتن الحكائى - لا يتطلب بعد الاستهلال إلا غياباً كاملاً للمؤلف، أو إهماله لبعض الوقت. هذه المفارقة الأسلوبية لا نجدها فى المتن والخاتمة، لأن الشخصية بعد أن تفرغ شحنتها الشعورية داخل السرد سوف تتسلم زمام مبادرة النهاية وتقود سفينتها بعد رحلة اليم الشاقة إلى شاطئ الأمان، لذلك تُصنع النهايات فى الأغلب ولا تؤسس.

٢-٥ لقد مرت الجملة الاستهلالية فى القصة العراقية بمنعطفات

بناء عدة، فمن التقريرية إلى الفنية، ومن المباشرة إلى الترمين، ومن الكلمة الدالة والمكتفية بذاتها، إلى الكلمة الإحالية والتأويلية. وبالطبع لن يتم مثل هذا التطور علي أرض يباب، بل إن القصة ذاتها قد شهدت هى الأخرى التطورات نفسها، ولذلك فالحديث عن أى جزء من أجزاء القصة تأريخياً حديث عن التأريخ الفنى للقصة ككل.

٢-٦ ينطلق معني الجملة الاستهلالية من تراكيبها الداخلية ولذلك فالجملة لها معنيان، معنى ظاهرى يقرأ بحروفه ونحوه وبلاغته، وهو المعنى الذى نبتدئ به الفهم المباشر لها ولما يأتى بعدها، ومعنى باطنى مختفٍ له وجوه من المعرفة والتفسير ما تجعله باتجاه المولد الذى ينبت العشب ويطور النماء باتجاه خلق كيان عضوى يشد العمل ويطوره، وهذا المعنى لا وجود له إلا بالمعنى الأول. ولذلك يتطلب فهم الجملة الاستهلالية أن نعيد القراءة والتفسير، وأن نفهم أن أبعاد النص الداخلية لا تتولد من ظواهر الأشياء وإنما من بواطنها بعدما يكون الظاهر لها قد مهد الطريق إليها.

لا تبدأ الجملة الاستهلالية فى القصة القصيرة إلا بداية صغيرة، تتسع فى اللغة والاشتقاقات وتنمو ضمن فاعلية استمرار الكلمات المتولدة من كلمات الجملة الاستهلالية، ولذلك يطلق على مثل هذا البناء بالبناء المتعدى لا اللازم، البناء الخلاق الذى يوفر للحس وللذاكرة وللغة مديات فعل تكوينى واسع.

للجملة المتعدية أفعال، الافعال وحدها تولد سرداً ونمواً. والأسماء وحدها تمد الافعال بالحركة. لذلك نجد السرد بعد الجملة الاستهلالية يسير فى اتجاهين، أفعال تولد سرداً، وأسماء تولّد للافعال مناخاً. هذا الاستهلال لقصة «إزاء السور والجسد» لموسى كريدى مثلاً..

«شاهد الثلاثة وهم يركضون فى ضوء الشمس بمحاذاة الرصيف تماماً».

فهو من حيث البناء استهلال تقليدى اعتيادى، لكن من حيث ارتباطه بموضوع القصة نجد الأفعال (شاهد ويركضون) هي التى تولد الحركة داخل النص. أما الأسماء (الفاعل والمكان)، فقد توسعت فى النص إلى الحد الذى جعلها القاص مولدة لأفعال السرد الأخرى. هذه الخاصية التبادلية بين الأفعال والأسماء هى من خواص الكلام لا اللغة، ذلك لأن الأهمية التى نعلقها على التفاعل والتبادل الداخلى للنص تعطى إمكانية لأن تكون الجملة الاستهلالية نواة مكثفة للنص، أو هى بمثابة تمثل فى تطوير القصة أو الحكاية، فالكلامية المضمرة داخل بنية هذه الجملة مشحونة بما هو معرفى إيحائى، وبما هو معرفى تكوينى، إنها أشبه «بالوشيعة» ما إن تفتحها حتى تستحيل إلى خيوط نسيج جاهز للعمل. ولكننا نفاجأ أحيانا بتحول البدايات إلى ما هو مغاير لها، وهذه سمة غير فنية

خاصة في التراجيديات، فانها في القصة والرواية ذات البنية المقصودة والمعنية لا تصلح لها إلا البدايات المؤسسة على وعى بالمكونات المولدة الداخلية، أى البداية التي تؤدى الى متن خاص بها ونهاية مرتبطة بها.

٢-٧ في مقارنة بين استهلال الحكاية، واستهلال القصة القصيرة، قلنا ان استهلال الحكاية منفتح علي ماضٍ، كلما قرأت «كان ياما كان..» ازددت غوراً في الماضي، أما استهلال القصة القصيرة، فمنفتح علي الحاضر أولاً وعلى ما يأتي به لاحقا ثانياً، ولذلك يتطلب فهم استهلالات البداية هنا أن تكون حاضرة في كل قراءة جديدة، وان أفقاً أرحب ينفتح على التأويلات المضمرة في الاستهلال، ولذلك فاستهلال القصة القصيرة ينتمي إلي الكلام المولّد، الكلام الخلاق المجدد، وأن زمنيته تأويلية، مادتها انفتاح النص كله علي ما يأتي من زمن ومعارف وتواريخ وإحالات.

لنقرأ استهلال قصة «رجل يعد نفسه للموت» لمحمود جنداري مثلاً:

> «استقر أنيس المنصوري منذ أكثر من أربع سنوات في المدينة التي ارتحل اليها مرغماً أو راغباً أو هارباً أو باحثاً عن مجد مزعوم»..

وبتحليل صنفي الافعال «استقر - ارتحل» والأحوال الملحقة هي

الأخرى بالأفعال «مرغماً، راغباً، هارباً، باحثاً» والاسماء «أنيس المنصورى – المدينة» وملحق بها «السنوات الاربع» نجد حركة القصة كلها محصورة بين زمنية أنيس المنصورى فى المدينة وكيف ان هذه الزمنية قد حركت الافعال والاحوال حركة موضعية راجع فيها مهنته «مدرس تأريخ» وهى زمنية وعلاقته برباب «وهى حركة مكانية» وخوفه من المفوض، وهى حركة انتقالية – ترقبية – فكانت القصة كلها عبارة عن إعادة قص العلائق المتداخلة وكيف أن «رباب» الجنس والهاجس يجمع ويفرق بين أنيس المنصورى والمفوض المجرم. هذه التركيبة ما كان لها أن تنمو بمثل هذا الوضوح لولا ان الاستهلال قد ضمنها كلها فى خيوط أولى مولّدة. فنجد القص يسير من فعل الى آخر رابطاً بين انتقالة الفعلين فى الزمان أو فى المكان، وهي انتقالات علاقة لا انتقالات سرد خارجى، لذلك كان بناء القصة كله مشدوداً إلي تفاعلات هذه العلاقة، وبطريقة سردية يتداخل فيها الماضى بالحاضر فتسير فى حركة متوثبة، وليست حركة نامية إنسيابية.

٢–٨ كلما تعددت أفكار الاستهلال توسع ثوب القصة واغتنى بالممكنات، فالاستهلال الأحادى الفكرة ملائم للقصة القصيرة التقليدية أو القصة القصيرة جداً، فى حين لا يصلح للقصة القصيرة المركبة، فكرتان يحتويهما الاستهلال أفضل من فكرة واحدة. لاحظ

استهلال قصة «القنديل المنطفئ»:

«لم تتحرك السيارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً». والفكرتان هما تداخل بين عالمي الداخل والخارج في لحظة زمنية مكثفة. (حركة السيارة في الخارج وهدوء الكوخ في الداخل).

وغالباً ما تكون الفكرتان تداخلاً بين زمان ما ومكان ما، أو بين زمنٍ قديم وزمن جديد، أو بين حالين متناقضين، أو موقفين متعارضين، ويكسب تعدد الأفكار القصة تعدداً في بنى السرد ومستوياته، ويجعل من الوصف حالاً مراوحة بين مديين أو مراوحتين. انك لتشعر ان الاستهلال المركب غني بالدلالات، يواكب مسار الحياة ويعمق الحدث ويجعله شاملاً، وغالباً ما تكون الحال المفردة عزفاً على وتر واحد، أو ترنيمة لا تهدهد.

في القصة العراقية اكتسب تعدد الأفكار في الاستهلال سمة حداثية، وبخاصة بعدما اغتنت القصة بالتجريب والمشهدية والمظاهر الحياتية المتناقضة، إن الغنى أساسه اجتماعي – ثقافي، وان مشروع القصة الناجحة يتطلب تطويراً للرؤية، وإغناءً لمساحات القص، وغنىً لا يقف في لحظة، إن الحركة المتنامية تتطلب وعياً جدليا، يغتني بفاعلية التقاطع بين أفعال وأسماء، حالات ومواقف، أزمنة وأمكنة.

« لماذا نهرب؟

رد بصوت خفيض:

اشـ.شـ.ش.. لا ترفعي صوتكِ.. يسمعنا الحرس في القلعة فنضيع!».

في استهلال قصة «القلعة والقارب» لمهدي عيسى الصقر. فكرتان في واحدة، هرب الزوج والزوجة وطفلهما وسط الظلمة، ومراقبة آتية من القلعة لحركتهم. والقصة كلها تقوم علي هذه المفارقة، مهما تهرب ثمة من يراقبك أو يتيح المجال لك بالحركة الموضعية، لكنك ما إن توشك علي الوصول حتى تقتل. هذه المراقبة والترقب هما محورا القصة. فكرتان زمنيتان: زمن الهرب أملاً في الخلاص، وزمن المراقبة الدقيقة من قبل رجال القلعة، مشفوع كل ذلك بمكانين سيوله حيث انسياب الزورق وسط الظلمة، وصلابة حيث رجال القلعة المسلحين. يتطور الموقف كله باتجاه الكشف عن واقعين يعيشان معاً علي أرضية فكرية قلقة: الخلاص والموت، الحرية والسجن، الرأى والرأى المضاد. وخلال مسار السرد القصصي ثمة لحظات توقف ملأها القاص بالوصف والحوارات الصغيرة والتداعيات، وكأنه في هذه البناءات الصغيرة ينضج علي نار هادئة الفكرة الأساس للقصة.

٢-٩ يتيح تداخل الأفكار للاستهلال حرية الحركة بين الأزمنة، والضمائر، والمفروض أن تتسع هذه الحرية ويتشرب النص بها، لأن

الانفعالات السريعة غالباً ما تسقط فى وهم الاعتباط والتفجر الآنى، فى حين أن بناء النص الجيد يتطلب إضافة إلي المرونة الأسلوبية مراقبة لخيوط السدى التى تبدأ من البداية وتستمر الى النهاية.

فى حال الاستهلال المتعدد الأفكار، يكون من شأن المتن التوازى في العرض والسياق وغلبة أية فكرة علي أخرى خلل يصيب الجسد، والتوازى المطلوب تحقيقه يفرض لوناً من المراقبة الدقيقة لمسار الفعل المحرك لهما، إذ غالباً ما يكون النسيان أو الشطط أو انبثاق أفكار وسياقات أخرى داخل النص سبباً لتغيير مجرى القص وبذلك يفقد التوازن مبدأه البنائى.

ومن شأن الاستهلال المتعدد الأفكار أن يخلق آراء عدة، ثمة حوارات مع الازمنة ومع الذات ومع الآخر، وثمة تقدم وتراجع، تطلع وانحسار، لأن لغة البناء الداخلية لا تتكامل إلا بشمولها مساحات قص متباينة. إن حرف الجر أو الوصل ليس هو الربط السببى لنمو النسيج الداخلى، وإنما الرابط ينبع من خلال تصادم حقيقى بين تعارضات الفكر نفسه وإلا ما معنى أن يزدحم بيت القصة بأفكار دون أن يكون ثمة صدام، وصدام من نوع قاسٍ بينها. إن الجدلية فى مثل هذه الحال خلاقة، مركبة، فاعلة وليست جدلية تناقضية ساكنة.

- ٣ -

٣-١ يتحدد معنى الجملة الاستهلالية بفاعلية القراءة، أو بما يسميه بيتر بروكس بـ «الرغبة» وان كان موضوعه الرواية لا القصة القصيرة ولكن البدايات «تحمل صورة رغبة وهى تتشكل»[٢] سواء أكانت هذه الرغبـة عندالكاتب أو عند القـارئ، فـقـراءة النص هي قـراءة تكوين المـعنى كمـا يقـول بروكس، وان الحـبكة أثناء القـراءة تنشط عـمليـة تكوين المعنـى»[٣].

وإذا مـا ابتعدنا عن المفـهوم الجنسى للرغبة، فـان الرغبة مـبدأ اجتمـاعى كذلك، لا سيمـا إذا كـان المراد بالنص التـعبير عن وعى جمـاعة مـاء كما يشـير الي ذلك غولدمان فى «رؤيا العالم» والجماعية هنا نشـاط خـلاق ومـثـير فى تكوين السيـاق الداخلى للنص وفـى مد الحـبكة بعنـاصـر قص أشـمل من الفـردية. الرغـبـة مـبـدأ نفـسى واجتماعى معاً، وعندما يتوفران فى البداية فإن كياناً عضوياً صـحياً سينمو، ولكن غـالباً مـا نجد تعـارضـات فكرية بين مـا هو نفسى - فردى، واجتماعى - عام.

«سألته بكل ما يملك صوتها الفتى من ثقة وتحرر وانفتاح:

- هل تعرف (حامد)؟

- (حامد)..؟ نه صديقى منذ الطفولة وحتي اللحظة. لكن لماذا؟

- انه يثير فضولي.. أريد أن أراه وأتعرف عليه.»

قصة حكاية الأبله ليحيى جواد

وسيتضح خلال السرد أن حامداً هذا سيكون الشخصية المعنية برغبة «سعاد» أما المعبر عن الرغبة فهي زوجة حامد «هيفاء». هنا ينقل القاص عنصر الرغبة من شخصية الى أخرى بحكم ان العرف الاجتماعى لا يسمح لأخت أن تطلب من أخيها دعوة حبيب لها. وخلال فعل القص نجد الجملة الاستهلالية هذه تتوسع وتتشظى وينسلخ منها الموقف تلو الموقف مؤكدة فاعلية التوليد اللغوى للنص وهو ما يسمونه فى البلاغة العربية حسن التخلص من البداية إلى المتن، ونسميه فى الصناعة الشعبية (بالتطعيم أو الامداد)،وهي اللحظة التي تكتمل فيها البداية «البدوة» ولم يعد لعناصرها إمكانية الاستطالة مما يستوجب تغذيتها بمواد تلحق بالبداية وتتوسع علي المتن (أى السرد) وما ان يكتمل السرد (المتن) حتى نقطع الامدادات (التغذية) فتعود عناصر النسيج الي الاضمحلال خلال العمل وصولاً للنهاية. فالجملة الأولى من أى عمل تتضمن كل العمل، يقول تودروف فى كتابه (الشعرية) «يمكننا القول إن الجملة الأولى من آنا كارنينا تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة»[٤].

٣-٢ من يستنطق مفردات الجملة الاستهلالية؟ القاص أم البطل أم القارئ؟ يتحدث القاص عن الاخر فيصبح راوياً. ويتحدث القاص

عن نفسه فيصبح بطلاً متكلماً. ويتحدث البطل عن نفسه، فيصبح القاص راوياً لمتكلم، ويتحدث البطل عن اخر، فيصبح القاص راوياً لراوٍ - متكلم، ويتحدث البطل من خلال القاص، فيصبح الحديث متكلماً عن راوٍ.. أما القارئ فيضيف كل هذه الأحاديث صفة المستمع - المتكلم . وهنا نجد أنفسنا أمام بناء معقد، لكل مفردة منها موقع في اللسان العام.

ليس شرطاً أن تتوضح بالكامل هوية المتحدث - عدا القاص والقارئ- ، فالضمائر الأخرى يوضحها المتن والمبنى لأنها الأكثر فاعلية في البناء. أما القاص- والقارئ فحصيلتهما الايصال والانفعال معاً، ولذلك كلما أمعنت مفردات الاستهلال بالغموض والاحالات والتفسير امتلكت امكانية الاستطالة والاحتواء لما يأتي. والمهم أن يكون لضمير المتكلم في الجملة مفردة ملغزة، بعض جوانب التلغيز فيها يفسر خلال السرد، وبعض الجوانب الأخرى تفسر خلال النقد والقراءة. المهم أن استنطاق مفردات الاستهلال يتم عبر فاعل ما، الفاعل فيها يحتوي حركة جماعية - جماعة الضمائر المستعملة في المتن، ولذلك يكون أحياناً بضمير مفرد وأحياناً بضمير الجماعة، وبمثل ما يحق للفرد أن يتحول إلى الجماعة، يحق للجماعة أن تتحول إلى مفرد، وفي الرواية الكثير من التحول الأخير.

تعبّر الضمائر داخل الجملة الاستهلالية عن موقف فكرى مسيطر، فعندما يكون الحضور متميزاً لفئة ما، فالفاعل المعبر عنهم يوطن «أناه» صوتهم ، فى لحظة الغياب كذلك ولكن مع شيء من الرمزية. لعل القصة العراقية بكل تجريباتها وتحولاتها، بقيت محافظة ولحد ما باحتواء صوت الجماعة المعبرة عنهم، حضوراً كان أم غياباً. ولذلك تستطيع أن تميز بين قاص ذى منهج اجتماعى بارز، وقاص لا يمتلك منهجاً، وكلا القاصين موجودان فى الساحة والابداع. قاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولات الجماعة، وقاص أراد أن يقول عبر نتاجه عن تحولاته هو. القاص الأول غالباً ما يوطن «أناه» صوتاً جماعياً والثانى غالباً ما يوطن «أناه» صوتاً فردياً. خذ هذين النموذجين:

«كانت الدبابات تزحف علي جثث لم تجف دماؤها بعد وثمة طلقات طائشة تبحث عن إنسان ما ...» - قصة (الموت في كل الفصول) لمحمود الظاهر. صوت القاص الراوى صوت جماعى.

«لم يصدق أول الأمر، فعندما حدث ذلك ببساطة متناهية، وجد نفسه فجأة فى الصحراء وحيداً تماماً» - قصة (السيف) لنزار عباس. لاحظ الصوت المفرد المتوحد..

يتحول صوت المتكلم فى الاستهلال الى ما يشبه الاشارة أو البداية المبهة، لأن الموقف ما يزال فى طور النمو، وإذا ما اتضح القصد كلياً فى البداية فشلت المهمة. ولذلك لا يصلح للبدايات إلا

المواقف المشبعة بالبوليسية، ابهام وغموض واشارات صغيرة، وشد للقارئ.

٣-٣ ليس فى جملة الاستهلال ما هو مغرق بالماضى البعيد أو محلق فى زمن مجهول، كل ما فيها يحيا فى المنطقة الوسطى، الحاضر فيها أقوى والماضى فيها قريب، أما مستقبلها فهو صدى الزمنين. لذلك لا تثقل الكلمات بزمن واضح، أو متكامل، أو منغلق، أو منتهى، زمنها منفتح علي اللحظة الشعرية المولدة، ومادتها موحية بدلالات الكلمة المشبعة بالتأويل والاحالات.

تعطى المنطقة الوسطى من الزمن لجملة الاستهلال حرية فى طرق السرد، فالتنقل من الحوار إلي الوصف إلى المنولوج، تنقل زمنى ولن يتم مثل هذا التنقل فى الازمنة المسحومة، بل هو الذى يعطى للزمنية مداها وأفقها وحدودها المطلقة، حتي الماضى البعيد فيها لا يصبح هكذا إلا من خلال المتن لا البداية. وقلما نعثر فى القصص الجيدة علي ما هو محسوم من البداية. إن الحرية الأسلوبية وحدها قادرة علي صياغة المواقف الشاملة والمستمرة، وفى قصتنا العربية نادراً ما ينتبه إلي فاعلية الزمن الأوسط.

إلا ان الجملة ليست بلا زمنية واضحة، قد يكون زمنها ماضياً بسيطاً، أو قريباً وقد يكون حاضراً، الزمنية التى نعنيها هنا أفعال غير محسومة، ولو أننا ندرك أن أية بداية لابد وأن تعمل بدقة، وأن لا

تترك للاعتباط أو للهوجة، لأن المبدأ الزمني فيها هو الذي يولد بقية الأزمنة الداخلية، وإذا ما ولد الزمن اعتباطياً أو عفوياً كثر الشعر في القصة، وتنوعت من دون علم طرق التعبير وبالتالي توسع ثوب القصة القصيرة وترهلت مفاصلها.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع في زاوية جدار، والليل النائم في الزقاق يقطر ماءً» – قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير. فعلان يسيّران الاستهلال الماضي الناقص والحاضر المكاني «يقع» و «يقطر» وكلاهما خلال السرد يولدان معاً فاعلية اللحظات، لا زمن ماضي محسوم، ولا زمن حاضر مطلق، بل زمن اللحظات الشعرية التي يصنعها المشهد المكاني – الزماني، أي الزمنية الوسطى. زمنية العين والحس والفعل المدرك.

«يتنفسان ببطء طوال الفترة.. كانا هرمين. مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة. حجرة رطبة. كان كل منهما يمسك بطرف ويتحسسه برفق. كان أبوه علي اليمين وأمه على الشمال...» – قصة (غرف نصف مضاءة) لموسى كريدي.

لاحظ الزمنية الوسطى، والتداخل بين الحاضر والماضي القريب ولاحظ وسطية المكان «نصف مضاءة – رطبة – الامساك بطرف والتحسس برفق – اليمين والشمال» كل شيء في هذه الجملة الاستهلالية لا يؤدي إلى الحسم، بل إلي الترقب والشد والانتباه،

وإلي العيش فى المنطقة الوسطية من الزمن: ثقل الحاضر والانشداد الي الزمن الماضى من خلال تقادم عمر الأبوين. ونلاحظ كذلك ان أنا البطل، الراوى، هو الآخر زمنية وسطى بين عمر الأبوين.

٣-٤ تحتوى الجملة الاستهلالية على نبرة إيقاعية مركزية، تبدو وكأنها البؤرة الموضعية فيه. هذه النبرة ستكون الأساس لوحدة الانطباع التى تشمل القصة كلها. وتتوضح النبرة من خلال تضافر الرغبة والموضوع. رغبة القاص الخفية فى الكشف عن موضوعه ومادة الموضوع المراد تجسيدها. ولهذه النبرة ميزة محلية أيضا، كأن تأخذ سجاياها من الحس الشعبى، أو من نبرة الصوت، أو من مفردات مشبعة بالمحلية أو خلال تركيب لا شعورى يفرضه القارئ نفسه.

تعتمد النبرة صياغات عدة، كأن تكون نبرة زمنية، أى إحساس ما بثقل الزمن، أو نبرة مكانية، أى إحساس ما بثقل المكان، أو نبرة وجودية، أى إحساس ما بالحرية الفردية أو نبرة حزينة، أى إحساس ما بضغط داخلي أو خارجي.. أو نبرة مفرحة.. إلخ.. هذه المديات الأسلوبية تتيح مجالاً للقاص أن يضبط موضوعه من البداية وأن لا يترك قصته تفترض خيوطها.

«انغمست فى الدخان، مع نوع جديد من البشر، لم تقع عينى من قبل على واحد منهم، لم أعرف ما أفعل بينهم، تحاشيت عند دخولى

أن أضحك أو أعارض» - قصة (المربع الضوئى) لعبد الستار ناصر.

يجسد نبرة الخوف والحصار والسجن والغربة المحيطة بالبطل، وطوال القصة تصبح هذه النبرة الايقاع العام الذى يشد أوتار النص، كما تعطى انطباعاً بأن القصة حكاية رجل مقذوف فى مكان حصار. وخلال السرد نجد كلمات مثل القاعة، الغرفة، الخوف، الدخان، مع عشرات الامكنة الحصار وقد انفرشت علي جسد القصة كما لو كانت فروعاً من الجملة الاستهلالية.

«لست أعلم مبلغ صدق هذه الحكاية، فقد كان أحدهم قد حدثنى بها عن أيام خلت» - قصة (الجدار وألسنة ياجوج) لفهد الأسدى.

النبرة الايقاعية هى سيطرة الحكاية على مناخ القص، وضمناً فالحكاية تعنى منطقة وسطى بين التصديق والتكذيب، وما الأيام التي خلت إلا الإحساس مركز بثقل ما حدث وما سوف يحدث. القصة كلها ليست إلا تجسيداً للحظة القص في الحاضر..

أهمية النبرة الايقاعية هى ضبط الشعور وتحديده، وجعله المؤشر علي ما سوف يحدث ولو بطريقة تلميحية. إن عمقاً تأريخياً أو ماضياً يلوح من خلال التأكيد على ما حدث فى الماضى، إلا أن هذا العمق ليس هو المعنى فى القصة، المعنى هنا استمرارية الحال فى زمن ما يزال مشدوداً إلى السلفية فى حين أن أبناءً فيه يرفضون هذه

الوقائع.

« فى الداخل، فى عمق ذلك الدغل الاخضر المتشابك، تماس دائم ومنهك بين كائنات عجيبة احتواها الدغل..» - قصة (الدغل) لمحمود جندارى. ويعطينا الاستهلال انطباعاً عن حركة الكائنات الخفية من أجل الجنس والحياة. وما القصة إلا إعادة قص هذه النبرة الازلية التي تمارس بوعى وبلا وعى.

«الآن بدأ الجسد يهبط فى حركة خفيفة جداً كأنه يتجنب أن يلامس القاع» - قصة (لأوفيليا جسد الأرض) لعبد الاله عبد الرزاق. والنبرة المسيطرة علي مناخ القصة كلها هو هذا التلاحم بين الجسد والماء والقاع فى لقطة شعرية مكثفة. هى إيقاعية الموت والصمت.

تظهر النبرة الايقاعية فى الجملة الاستهلالية وقد أشركت كل المفردات بمناخها، إذ لا يجوز وجود نبرتين أو أكثر، ولا يصح أن تخلو الجملة من أية نبزة مسيطرة، وبالضرورة أن جانباً كبيراً من ظهور النبرة يعود إلى سيطرة القاص على مادته مسبقاً، أو على جزء كبير منها، إذ لا يجوز الابتداء وكل شيء غير مكتمل الظهور. إننا نضع البداية ونحن علي دراية تامة بما سوف ينتج عنها فى النهاية، فكل بداية يفرضها الموضوع.

- ٤ -

٤-١ تعتمد الجملة الاستهلالية المشهد أساساً مكوناً لخصائصها ، فهي كى تتوضح لابد لها من تحديد أولى لمفرداتها، فيكون المشهد المكانى، أو المشهد الزمانى، محتوىً لها، وأحيانا يشترك المشهدان فى هذا الاحتواء.

والمشهدان إما طبيعى: أرض. ليل. نهار. نهر، وإما نفسى استعارى، أو تخيلى مفترض، أو اسطورى ميثولوجى، أو خاص محلى ذو سجايا واستخدامات أناس معينين، وإما هو مكان أو زمان طقسى، احتفالى، أو كرنفالى محدد، وإما هو نسبى متغير السمات، يحدث على الأرض أو فى الكواكب، وإما هو لا مكان.

الملاحظة الجوهرية ان الافعال فى الجملة الاستهلالية التي تعتمد المشهد المكانى أو الزمانى، تكون فى الأغلب حاضرة حتى ولو جاءت ماضية، فالحضور لها هو الفاعل، وهو المهيمن:

«إلى جذع نخلة قائمة بالقرب من مجرى النهر، شد الرجل رباط الحصان بعناية» - قصة (السيف) لعبد الاله عبد الرزاق. لاحظ هيمنة المكان: جذع نخلة - بالقرب - مجرى النهر - رباط الحصان.. وهناك فعل «شد» يدل على حاضر الموقف لا على ماضيه.

وفى الأغلب الأعم لا تأتى الافعال مع المشهد المكانى، وإن أتت

فتكون ثانوية، لأن زمنية الجملة مشهدية، المكان هو الفاعل المولد..

«ممر ضيق لا يكفى قدماً أو قدمين يمران عليه فى آن واحد وبصورة متعاكسة» – قصة (هموم شجرة البمبر) لكاظم الأحمدى.

«صفوف الآجر المتآكل تنقطع بدعامات النوافذ الكبيرة القريبة من الأرض» – قصة (منزل النساء) لمحمد خضير..

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائرى. هناك تقف شجرة الصفصاف فى وسط الساحة منتصبة شامخة» – قصة (نجمة النهار) لأحمد خلف.

«لا يصدق أول الأمر، فقد حدث ذلك ببساطة متناهية وجد نفسه فجأة فى الصحراء وحيداً تماماً» – قصة (السيف) لنزار عباس.

٤–٢ يضفى المشهد المكانى علي القصة سمة الواقع الموضوعى الخارجى. وسمة الواقعة – حدث القصة – وغالباً ما تنهض الاهتمامات بالمكان فى مرحلة التحديث والتجريب معاً، فالعين البشرية ترافق الادراك والأحاسيس الاجتماعية والنفسية، فيجرى ثمة اقتران شرطى بين الفعل ومكانه، الفعل وحدثه، الواقع الخارجى، والواقعة الحديثة. وتقترب هذه السمة من سمات التحقيق الاجرائى، فالقاص الواقعى قاضٍ فى أحد جوانبه، ومحقق فى جوانب أخرى، ومصور، ومفسر، ومدرك مما هو أبعد من الحدث فى جانب آخر. فالحس بالوقائع المقترنة بواقع، حس يرافق مراحل

النهوض الفكرى والثقافى، كما يرافق الاعتزاز بانجازات المحيط والمعارف والنفس. والقصة العراقية الحديثة انتبهت الى ظاهرة المشهد المكانى - الزمانى فى مرحلة نضجها الخمسينى والستينى معاً المرحلة التى شهدت التيارات القصصية المشبعة بالواقعية وبالتجريبية نهوضاً على يد كتاب مجربين أكفاء.

اقترن الحس بالمشهد المكانى ببطل مميز، له خصوصية شعبية أو فرادة انسانية، أو سمة خاصة تميزه عن بقية الناس، وشخص مثل هذا كان موضع اهتمام القاصين الجدد، فهو لا يكتفى بالتقاط حدث متمين، ولا باكتشاف طريقة سرد جديدة، ولا بتخصيص زاوية نظر خاصة، وانما فى البحث عن نموذج متفرد يمتلك صوتاً ولوناً وحاسة وقوة حضور.. ولذلك لا نجد قصة فى الستينيات وحتى المرحلة الحاضرة إلا وبدأت بنموذج متفرد له اسم وأبوين أو من دون أبوين، ملامحه مستمدة من طريقة حديثة وكيفية حضوره، والمكان الذى يجلس أو يعمل فيه.. فانصب الاهتمام علي إبراز ملامح هذه الشخصية من أول جملة فى القصة:

«على النهر وفى كل أمسية، تقف امرأة يسمونها عزيزة المجنونة تصر على أن تغنى كلمات» - قصة (نهر الجنوب) لفهد الأسدى.

«كان غبار الطريق يلتف فى الفراغ أمامها علي هيئة زوابع صغيرة» - قصة (هناك فى المكان البعيد) لأحمد خلف.

« كلما اقترب صيف وجد نفسه إزاء ذلك الجدار الطينى الرطب يبحث فيه عن مكان لصنع ثغرة صغيرة تنفذ منها الشمس والهواء» - قصة (الحريق) لمحمود جندارى.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع فى زاوية جدار، والليل النائم فى الزقاق يقطر ماءً..» - قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير.

« حين دخلا كان يحتل العالم السفلى ظلام خفيف وتتحرك فى الشاشة صورة سريعة..» - (القطارات الليلية) لمحمد خضير.

«عندما ألقيت نظرة أخرى على المدينة، وجدتها مثل عنقود بلون التراب تسبح فى ضباب سرابى» - قصة (السحالى) لجليل القيسى.

المشهد المكانى، فاعلية العين، بطل محورى متميز، أفعال قليلة، أمكنة كثيرة، هى ما يميز الاهتمام بالمشهد المكانى فى القصة.

٤-٣ وبمثل ما اعتمدت الجملة الاستهلالية المشهد المكانى، اعتمدت كذلك المشهد الزمانى، بفروعه: الزمان الطبيعى - الزمان النفسى - زمن القراءة - واستطاعت أن تتعامل مع الزمنية تعاملها مع المكانية، بأن أثقلت أحاسيسها بالحدث وإن أشبعت لغتها بالأفعال، وإن حاولت استنهاض قيم البطولة الشعبية.

والزمنية هى الأخرى واحدة من أساليب تحديث القصة العراقية الحديثة. ففى المراحل السابقة، الخمسينيات بالذات، كان التعامل

مع الزمنية تعاملاً حديثاً، توقيتاً وتجسيداً، فثمة ظاهرة ما حدثت في وقت ما يكتب عنها القاص، ولكن الاحساس اللاحق بالزمنية تحول من التوقيت والتحديد إلى الشعور واللاشعور، إلى ما هو مشترك لقطاع وما هو نفس خاص، فتحول الزمن من مجرد صباح، مساء، ليل، نهار، الى ديمومة واستمرارية، وتيار وتدفق، وعدم توقف، وعدم النظر الى أوقات معينة، أو مراحل، وظهر للقصة أزمنة، زمن الكتابة بضمائر معينة، وزمن الاسترجاع بضمائر، وزمن القراءة بضمائر، وبدت البحوث تعالج سايكولوجية الكاتب، وسايكولوجية البطل وسايكولوجية القارئ، وأدخلت في بوتقة واحدة اندمج فيها الزمن الموضوعي الحدثي الخارجي، بالزمن الكتابي، بزمن النص المفتوح على العوالم..

« لا شيء في الوجود كله، يعادل بالنسبة لي هذه اللحظة لذة قيلولة هادئة» - قصة (اضطراب في ألوان النهار) لمحي الدين زنكنة. لاحظ ثقل الزمن: الوجود - هذه اللحظة - لذة - قيلولة هادئة ثم المعادلة بينهما.

٤-٤ كي يصبح المشهد الزمني جزءاً من الوعي بالحداثة تراه مزدحماً بالأفعال الماضية والحاضرة، والأفعال النفسية لأن بنية الجملة تعتمد الاستطالة والتعدي ولذلك لا أفعال لازمة في الاستهلال، ولا جمل قصيرة من مبتدأ وخبر وإنما اعتماد زمن مفجر اللحظة،

مفعم بالاستمرارية كى يتيح للقاص التفكير فى الجوانب المحتملة للسرد.

يعكس المشهد الزمنى الجديد فى القصة الحاجة إلى استيعاب المراحل الاجتماعية المتغيرة، والابعاد النفسية الجديدة، إن تزاوجاً خفياً بين المفردتين الاجتماعية والفردية يتم فى المراحل التى تشهد تحولاً جذرياً، والعراق فى الستينيات شهد مثل هذه التحولات علي مختلف الأصعدة مما استوجب حضور هذه التحولات فى الفن والأدب كجزء من عملية انعكاسية واضحة. لذلك بدت الممارسة الفنية ترسو علي شيء من الوعى بأهمية أن تكون القصة أو الشعر معبراً، والواقعة النفسية هذه اجتماعية بالضرورة لأن المثقف فى هذه المرحلة أحس بشيء من وجود حقيقى مغير له.

«لكل مساء حكاية، حكاية واحدة، فى أول المساء، عندما تسكت عصافير البرد على سدرة البيت.. تأتى الجارة..» - قصة حكاية الموقد لمحمد خضير.

المساء، الحكاية اقتران شرطى بين المساء والحكى..

البرد ، السكون اقتران زمنى بين الزمن الطبيعى والنفسى.

لا تحتمل القصة القصيرة زمناً تأريخياً كبيراً، ولا وثيقة تؤشر لزمن كبير لذلك تخف وطأة الماضى الثقيل فى الجملة الاستهلالية أحياناً، ويستعاض عنها بماض قريب أو مستمر. فالزمن الوثائقى

من شأن الرواية الطويلة حتى الرواية القصيرة تخشاه وتتجنبه.

٤-٥ للزمن الذهنى - التخيلى حضور أوسع فى الجملة الاستهلالية، فمثل هذا الزمن هو الفاعل فى الشعر وفى النثر، وبخاصة القصة القصيرة حيث التركيز علي ما هو مشترك فى الحياة ميدان فاعل من ميادين القص الحديثة. ويتطلب هذا البعد مخيلة نشطة توفر للقصة ميادين سرد واسعة.

والزمن الذهنى زمن استعارى، يخرج عن حدود المألوف اللفظى ويرتاد مساحات قص متغايرة مع واقع البنية الفعلية المألوفة.

«كان الباب مظلماً لأنه يقع فى زاوية جدار، والليل النائم فى الزقاق يقطر ماءً..» - قصة تقاسيم على وتر الربابة لمحمد خضير.

الباب المظلم - الليل النائم - الزقاق يقطر ماءً.. كلها أزمنة استعارية، هى من نتاج المخيلة.

«قبل المساء أصبح اللون رمادياً، أما الشارع فكان مدثراً برائحة الرطوبة والبرد» - قصة الظلام فى الخارج لعائد خصباك.

المساء - اللون الرمادى - الرطوبة المدثرة.. كلها أزمنة تخيلية.

«لم يدر متى تقرر الأمر علي وجه التحديد، فقد يكون ذلك قبل شهر أو اثنين أو عام، أو... ما أدراه، قد يكون منذ ولادته..» - قصة الفريسة لعبد الخالق الركابى.

لاحظ نسبية الزمن التخيلى هنا وقد امتدت على مسافة العمر

كله. ولذلك لا حاجة لتوضيح الوظائف العامة التى أدرجناها سابقاً.

الآن بدأ الجسد يهبط فى حركة خفيفة جداً، كأنه يتجنب أن يلامس القاع.. ولم تمض هنيهات حتى مس حوافى القاع مساً مرتبكاً جعله يرتفع مرة واحدة فى انزلاق عجل، ثم عاود استقراره نهائيا بشيء من البطء » - قصة «لأوفيليا جسد الأرض» لعبد الاله عبد الرزاق.

ملاحظة أولى: يمكن الاكتفاء للدلالة على تكامل الاستهلال بالجملة المنتهية بـ «القاع».

ملاحظة ثانية : إن ما تقدم الاستهلال من مقتطع خبرى - شعرى للشاعر «ولت ويتمان» يحدد ثيمة القصيدة لا الاستهلال ، ولذلك لم نعد المقتطع الشعرى ذلك استهلالاً للقصة.

بعد هاتين الملاحظتين نأتى على مستويات الفعل فى الاستهلال.

١ - المستوى الابلاغى. القاص يبلغ لنا خبر هبوط الجثة بالماء.

٢ - المستوى الوصفى. القاص يصف لنا وصفاً حيادياً نزول الجثة فى الماء من قبيل (حركة خفيفة - مس الحوافى - يرتفع مرة واحدة.. إلخ).

٣ - المستوى الشعرى. تأثر الاستهلال بمقطع وولت ويتمان الشعرى فانسحب ذلك على مفرداته التي بدت نثراً شعرياً جميلاً.

٤ - المستوي البنائى :

أ - الزمنية . تسيطر على أزمنة المقطع أفعال المضارع، وكلها مستلة من زمنية موضوعية هي «الآن» التي افتتح بها الاستهلال.

ب - المكانية. تسيطر علي أمكنة المقطع، العلاقة بين الجسد والنهر، علاقة منح واتحاد وكأنه يريد إحياء الجثة بنزولها النهر - علاقة تضادية.

جـ - الماضوية. وترتبط أفعال الماضى بالحاضر، فكانت قريبة أو مرافقة لحركة المكان والزمان. وقد تمثلت بـ «الهنيهات والبطء ».

د - وتتركب الجملة الاستهلالية من زمنية - ابتداء هى (الآن) ومن الاخبار جملة فعلية تنتهى بـ جداً. ثم يتوسع إخبار الجملة الفعلية الأول إلي جمل فعلية أخرى مرفقة بـ «كأن» وهى احالية، تأويلية. ثم تتوسع الجملة ثالثة لتعود فترتبط بـ «تمضى» لـ «الآن» ثانية. وهكذا تتوالد أفعال الجملة الحاضرة والماضية من اللحظة «الآن» أى من الظرفية الزمانية.

٥ - ونجد الجملة الاستهلالية وقد توسعت فى فقرات النص فاعتمدت المكان (الماء - الجسد) والابانة (الآن - الحركة) مادة لهذا الانتشار. وكانت عينا الراوى هى الراصد الفعلى لهذه الحركة العكسية. فثمة مقطع يعتمد الزمنية وآخر المكانية، وثالثاً حديث الراوى. وهذه البنية التعاقبية هي رصد دقيق للعلاقة المتحركة بين المكان (الماء - الجسد) والزمان (حركة الجسد الآنية) والراوى

(الوصف والسرد). وكأن القصة معمولة بطريقة رياضية دقيقة مزدوجة الفاعلية.

« تلك هى علامات المدن، أبوابها، أسوارها وطرقها الخارجية الخالية تحت سماء مقفرة، علامات...» - قصة العلامات المؤنسة لمحمد خضير.

١ - المستوى الإبلاغى: يخبرنا القاص عن «فكرة» أهمية العلامات فى المدن وفى غير المدن.

٢ - المستوي الوصفى: فاعلية العين والمشهد المكانى.

٣ - المستوي البنائى: يضع القاص الاستهلال بين قوسين وكأنه مقتطع من سياق آخر. وهذه طريقة إحالية على نص غير مكتوب هو الواقع العيانى. وتتركز فى هذا المستوى:

أ - الماضى. خلو الجملة من اسم الاشارة «تلك» يشير الى مكان ما قائم منذ القدم.

ب - الحاضر. ليس فى الجملة أى فعل حاضر، إلا أن فعل القراءة لا السرد هو الحاضر. - سيتغير هذا الفعل ليصبح فعل الشخصين هو الحاضر داخل القصة.

جـ - المكانية ، هي اللغة الفنية التي تؤسس للاستهلال أهميته، وقد تلخصت بـ «العلامات» وسوف تتوسع مفردة «العلامات» داخل النص لتصبح علامات للحرب وللسلم، للحب، وللشجر.. علامات

الحياة المجهولة، العلامات القاتلة، علامات الفراغ «التماثيل» علامات الدرس «الدفاتر» العلامات الخاصة، علامات الوجه العراقي. علامات الخلاء، وألوان النهار، ملامح الوجوه، ملامح المواقف المشتركة، في العراق أو في فلسطين.. إلخ.

د – تتركب الجملة الاستهلالية كلها من أسماء مشتقة من «العلامات» ويعني ذلك أن بعض الجمل الاستهلالية تركز حدثها حول كلمة مولّدة فقط . كلمة بمبتدأ، لتصبح القصة كلها خبراً موسعاً لها.

«قيل له، ينبغي أن تسافر منذ الآن، لتخبر أهل وأقارب السيد حمادي بن السيد خلف الجمعة، عن وفاته ليلة البارحة» – قصة البيارق لكاظم الأحمدي..

١ – المستوي الإبلاغي: هو إخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته.

٢ – المستوى السردي: هو الطريقة التي سافر بها البطل ليوصل الخبر، والمستوي هذا هو الفعل القصصي كله.

٣ – المستوى البنائي: تعتمد الجملة علي الإخبار المزدوج، أولاً إخبار البطل بالسفر، وثانيا إخبار عشيرة السيد حمادي بوفاته. والقصة مراوحة بين الاخبارين مرة يسرد القاص معاناة البطل وهو يسافر، ومرة يسرد كيفية الاخبار وبأية طريقة.

أ – الزمان : الآن . زمن الحاضر (الآن – البارحة).

ب – المكان : مجهول، عائم. السفر لا يحدد إلا علامات عامة له.

جـ - الأسماء : تعتمد بعض القصص على فاعلية الاسم وقد أعطاه القاص قيمة لأن المسمى أحد كبار العشائر. لعل عنوان القصة «البيارق» يدل على هذه القيمة.

٤ - في القصة العراقية يصبح فعل الإخبار مهما، أو أحد الوجوه الفنية الجديدة التي تطرقت القصة الحديثة إليه. والاخبار نقل الحدث من موقع إلى موقع آخر، وحركة بين فعلين السكون - الانطلاق. قصة الارجوحة لمحمد خضير مثلاً، والإخبار فعل في الممارسة، القصة تنشيء بيتها على الممارسة الحقيقية السرد، الذاكرة فيه أقل نشاطاً، والاخبار طريقة من طرق الثقافة الشفوية والشعبية، وبذلك استوعبت القصة الحديثة مناخات القص الشعبي والشفوي.

«كان البيت يقع بجانب الساقية الملتفة حول القرية بشكل نصف دائري، هناك تقف شجرة الصفصاف في وسط الساحة منتصبة وشامخة» قصة نجمة النهار لأحمد خلف.

١ - المستوي الإبلاغي: إخبار عن مكان له خصوصية هو الالتفاف بكلمات مثل «بجانب - نصف دائري - وسط الساحة» وللوهلة الأولى تشعر أن عين القاص لا ترى باستقامة.

٢ - الستوى السردي : رواية قاص عن حدث ما سيحدث. رواية حيادية كل مفرداتها في الحاضر والماضي القريب.

٣ – المستوى البنائى : جملة بمبتدأ وخبر، كا واسمها وخبرها جملة فعلية، وهي طريقة انفتاحية علي الكلام. جملتان فى هذه الجملة الطويلة، الأولى تنتهى بنصف دائرى، والثانية تبدأ بـ «هناك والى نهاية الجملة. الجملتان خبران، أحد الخبرين عن البيت الذى يقع بجانب الساقية، والثانى عن شجرة الصفصاف التي تقع هناك.

أ – المكانية. يتراوح فعل الجملة بين مكانين: هنا، وهناك (البيت والشجرة). والمشاهدة العيانية لهما لا تسير كما ينبغى فثمة التفاف حولهما مما يجعل السارد يناور كى يوصل بين المكانين.

ب – الزمانية كلها فى الحاضر، والافعال مكانية (تقع – تقف) والاحوال والصفات هي الأخرى لا تخرج عن هذا الإطار (منتصبة – شامخة).

٤ – فى مقطع صغير من القصة لملم أحمد خلف أجزاء مشهد متكامل:

(هنا – هناك – وسط)

(بيت – قرية – ساحة – ساقية – شجرة)

(جانب – حول – وسط)

كل مفردات الجملة الإستهلالية مكانية، وما حضورها الكثيف هذا إلا لصناعة المشهد. وفى القصة العراقية الحديثة أصبح مثل هذا التعامل نتيجة لفاعلية العين الحديثة فى القص بعد ما كانت القصة

تكتب من الذاكرة، كما أصبح للمكان دور أساس فى خلق مفردات حسية تعايش العين والواقع بحيث أصبح التعامل مع المكان، تعاملاً قصدياً. وما القصة إلا تطبيق حقيقى لفاعلية المكان.

«باستطاعة المرء أن يرى وجه الداخل من البوابة ساكناً للوهلة الأولى، فقبل ظهور الابتسامة يصعب العصور على بوادر فرح أو حزن» قصة الشجرة لعائد خصباك.

١ - المستوى الإبلاغى: رصد لحال القاص وهو يصف لحظة دخول ما من البوابة. ليس من بطل ما بعد، لحظة الفراغ هى المعلنة وعندما يمتلئ مدخل البوابة - لحظة الفراغ - بداخل ما يكون القاص قد تخلى عن دوره ، ويبدأ وجه الداخل هو الفاعل.

٢ - المستوى السردى : قياس للحظة نفسية لمراقب ما، لحظة ليس فيها قلق أو قناعة، لحظة باردة، وكلمات سرد بيضاء لا شر فيها ولا خير.

٣ - المستوى البنائى : يميل القاص إلى البدايات الاعتباطية، تلك التي تولد فى اللحظة، ليس ثمة تخطيط مسبق لها، ولذلك لا ن للبوابة، أو للوجه الساكن أى دور لاحق فى القصة، بداية لحظوي أتت بيت القصة من دون قصد مسبق.

أ - الزمنية : تجسيد اللحظة، واللحظة رؤية بصرية نافذة فهى زمنية آنية، سريعة. الالتقاط فيها عام ليس ثمة تفصيل ما فيها لذلك

«يصعب العثور علي بوادر فرح أو حزن».

ب – المكانية : كل اللحظات فراغ فضائي حتى ولو امتلأ بالحركة فهي أقرب إلى اللقطة السينمائية الشاملة التي تغيب فيها الجزئيات. الفراغ المحيط بالحال هو لحظة الفعل المرئي .

٤ – تميل القصص ذات الأسلوب الحيادي في الوصف وفي السرد والحوار إلى اعتماد الحيادية البصرية الانفعالية، ومثل هذا الأسلوب الذي تأثر الى حد ما بسالنجر وتشيخوف، هو مزيج من المشاعر النفسية والمشهدية العيانية، وغالباً ما يروى بضمير واحد. والأسلوب البارد الذي تتراكم فيه الأشياء والكلمات، أسلوب قص معروف يجمع بين الطبيعة والشيئية، وبين الرؤية الحيادية الناقلة للأشياء المختلفة وهي في تجاور مكاني. لعل عائد خصباك أحد القاصين القلائل الذين قدموا إسهامات متميزة في هذا اللون من السرد.

«لكم أنت عنيد رأسك؟ على ضفافك العمل حزن، واللذائذ حزن، والضحك حزن، ومع كل ذلك تصر علي أن تجرى...» قصة نهر الجنوب لفهد الأسدي.

١ – المستوى الابلاغي: رواية قصة النهر العنيد، المادة سرد التاريخ القديم علي مسامعنا.

٢ – المستوى السردي: رواية بضمير المخاطب، إحالات مشاعر

ومواقف الناس على النهر. السرد هنا مؤول وليس مباشراً.

٣ - المستوي البنائي : يتركز الفعل البنائي في هذه الجملة على «الإصرار» و«الجريان» والتأويل هنا هو المعنى ببناء الجملة، الكلمات المقروءة تحيلنا علي موضوع وليست هي الموضوع، ولذلك فمستوى الكلام هنا من مستويين: مستوي القراءة الآنية ومستوي الإحالة والتأويل. فالنهر يمكن أن يصبح زمناً، تأريخاً لأن جريانه لا يتوقف، وحاملاً كل الأحزان والافراح والاعمال، فالكلمات استعارية وليست من لغة النهر الطبيعية. ويمكن أن يصبح غير ذلك.

أ - الزمنية، غالباً ما تلغى الزمنية المباشرة أو لا قيمة فعلية كبيرة لها لأن المعنى متجه أساساً إما إلي الرمز وإما الي الاستعارة، وبمثل هذه الحال قد توجد أفعال مثل (تصر، تجرى) فهي ليست إلا إشارة الي الرمز أو الاستعارة.

ب - المكانية في هذه الجملة هي المعنية، فالنهر - تيار الزمن الجارى، يتحول من كيان طبيعي إلى رمز، وليس في العراق نهر اسمه نهر الجنوب، وإنما الجنوب هنا اشارة الى جنوب العراق، أى إشارة الي تأريخ الجنوب السياسي والنضالي.

٤ - في القصة العراقية الحديثة، أصبح الرمز بلغته الاستعارية أحد الميادين الجديدة التي اختطها القاص للحداثة، والرمزية هنا لا تتجاوز إلا بضع أفكار ألبسها القاص ثوب الأحداث الاجتماعية.

ومكنت هذه الطريقة القاص العراقى الجديد من أن يتناول حالات وأوضاعاً بصورة غير مباشرة، جعلت من القصة لوناً معرفياً يشترك مع أنواع ثقافية أخرى فى الاعتراض والاحتجاج والموقف.

- ٦ -

٦-١ ما كان غرضنا فى التطبيقات السابقة إلا بيان بعض أوجه الجملة الاستهلالية الجديدة، ولها أوجه جديدة أخرى لم نشأ التطرق اليها الآن، فالحداثة فى القصة بدأت فى التغييرات التي حدثت فى بناء الجملة، ودراسة الجملة القصصية عير تواريخ معينة تكشف لنا عن التحولات والتبدلات البنائية التي حدثت فيها، أى تلك التي حدثت فى تركيبة الوعى ككل. ومثل هذه الدراسة مؤجلة فى الوقت الحاضر.

٦ - ٢ كما كان بالإمكان دراسة بناء الجملة الاستهلالية فى ضوء التيارات والمدارس الأدبية، فالقصة الرومانسية لها استهلالها الخاص، وكذلك القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عدة، وهذا ليس عيباً وإتما الدراسة تضىء ولا شك الجوانب المتعلقة بالجملة من خلال انتماء القصة لتيار أو منهج أو مدرسة، وهذه أيضا لم نشأ دراستها لإيماننا المطلق أن القصة العراقية الحديثة خليط من مدارس عديدة، وهذا ليس عيبا وإنما خضع الموضوع كله إلى

اضطراب ثقافى وفكرى أشمل من أى نوع أدبى معين. فالأدب لا يصفى تيار أو مدرسة إلا في مجتمع تتضح فيه أمور فكرية كثيرة، ولذلك صرفنا النظر عن مثل هذا النوع من معالجة الجملة الاستهلالية أيضاً.

الهوامش

١ – فلاديمير بروب. مورفولوجية الحكاية. ترجمة ابراهيم الخطيب، ص ٣٥.

(٢) ، (٣) الرغبة القصصية. بيتر بروكس، ترجمة الأستاذ عبد الواحد محمد . جريدة الثورة /١٩٨٨/٨.

(٤) الشعرية . تودروف. ترجمة شكرى اليموت ورجاء بن سلامة، ص ٣٤.

بنية الجملة القصصية

ما الجملة؟

تطبيقات - الاستهلال المزدوج

★ نموذج تطبيقى (١)

قصة «لاوفيلا جسد الأرض» لعبد الاله عبد الرزاق

الجملة الاستهلالية

★ نموذج تطبيقى (٢)

« الكلمة المولدة»

★ نموذج تطبيقى (٣)

« الإخبار»

★ نموذج تطبيقى (٤)

«المشهدية»

★ نموذج تطبيقى (٥)

«اللحظية»

★ نموذج تطبيقى (٦)

«الاستعارية»

الباب الرابع

الاستهلال فى شعر السياب

١- التساؤل

كيف يبنى السياب استهلالات قصائده؟ سؤال قدلا يخطر ببال أحد، لأن البدايات هى تحصيل حاصل الابداع، ولكن الفحص المتأنى لقصائد السياب يجد ثمة طرقاً عديدة فى بنية الاستهلالات. وحصراً بحدود هذه المقالة، وجدت ثلاث طرق يبنى السياب بها استهلالاته. ولكى يكون الأمر واضحاً، لا أضع قوانين إجرائية مسبقة لرؤية استهلالات شاعر ما، ولكنى أستنتج من خلال قراءات القصائد الكيفية، بل الكيفيات التى يبنى الشاعر بها استهلالاته، وشاعر كالسياب، متنوع العطاء، غزير الانتاج، متطور الأساليب، تصبح دراسة استهلالات قصائده واحدة من النوافذ النقدية لرؤية الحداثة فى الشعر من موقع قريب جداً. هل يقصد السياب اختيار الكلمات والصور التى يبتدئ بها؟ أم أن البداية تأتى عفو الخاطر، حتى إذا ما استقامت القصيدة على شئ من الوضوح والدراية عُد ما ابتدأ به عفواً أو قصداً بداية استهلالية ناجحة؟

ومن قبيل التذكير، وأعيد هنا، الخطوط العامة لبنية الاستهلال[١].

١- الاستهلال فى القصيدة العربية الحديثة. بحث قدم فى المربد السابع ١٩٨٦

١- ان محتوى وفن النص الابداعى هما اللذان يولدان مفردات الاستهلال.

٢- وان هذه المفردات المتولدة فى بنية النص الكلية تمد داخله كخيوط السدى لتولد صوراً ومفردات جديدة ومن ثم لتشد أجزاء العمل بالفكرة المحورية.

٣- الاستهلال باعتباره بنية متكاملة ذاتياً، يمكن معاينته منفرداً، فهو أشبه بالجنين الذى ولد من أبوين، وفى الوقت نفسه له استقلاليته العضوية المتكاملة.

هذه أهم الخطوط التى خلصنا إليها، ويمكن إضافة خطوط أخرى تنبع من الدراسة الكلية لشاعرية الشاعر أو لانتاج القاص، وبالنسبة للسياب، وللعديد من الشعراء المتنوعى الانتاج، والمتباينى البناءات، يمكن إضافة فقرة أو فقرتين أو أكثر، لذلك لم تعد هذه المفردات الآن، مجرد اقتراحات نقدمها للشعراء أو القاصين وإنما أصبحت مفردات منهجية جرى تطبيقها بوضوح على قصائد وقصص وروايات، وأقول جرى تطبيقها لأنها من الوضوح بحيث جعلتنا نعود إليها لرؤية أبعاد الحداثة فى شعر السياب أو البياتى أو سواهما لأن البدايات واحدة من مرتكزات الرؤية الحديثة للحياة وللموضوع. والشاعر المجيد لا يبتدئ عفو الخاطر، كما لا يستعمل إلى حد ما الفعل المستمر، وإنما يجمع بين الاثنين مطلقاً العنان للفكرة

المحورية وهى تنمو داخل النص فتعيد للبداية روحها البكر وتولد لها مديات جديدة فى جسد البناء الكلى.

إن الابداع له قوانينه الخاصة، ولن يكون المبدع مبدعاً حقاً لمجرد أنه يكتب الشعر والقصة، أقول ذلك والمفردات المنهجية السابقة قد تطور مفردات جديدة، هى بالضرورة آتية من الابداع نفسه، فمن الواضح أن البناء العقلى - النقدى الصارم يسيطر على مفرداتنا تلك، لكن قراءتى لقصائد السياب مجدداً قد كشفت لى وستكشف لغيرى قيماً جديدة ومفردات جديدة. فالعمل الابداعى هو الذى يعدل من مسار المنهج، وهو الذى يضيف ويحذف من المقولات. وفى أشعار السياب يجد القارئ، أنه متنوع الاستهلالات، ففى كل مرحلة له بنية استهلال خاصة، ولكل شكل من أشكال قصائده الطويلة والقصيرة، بنية استهلال خاصة بها. وكان موضوعنا السابق (الاستهلال فى القصيدة العربية الحديثة) قد تركز حول القصائد الغنائية، والقصائد الغنائية الذاتية، والقصيدة الغنائية الذاتية - الموضوعية، والقصائد المركبة البناء.. ولدى السياب الكثير من هذه القصائد، إلا أننى فى هذه المقالة أطور المفاهيم السابقة من خلال إضافة فقرات جديدة لبنية الاستهلال باعتبارنا ندرس شاعراً لوحده، وسنجد أنفسنا أمام ظاهرة جديدة، هى ان السياب يطور مفهومه للاستهلال بتطور أداته مرحلياً، فما دام شعره

يعكس الواقع الاجتماعي والنفسي له، إنما يباشر هذا الانعكاس بمواجهة استهلالية واضحة، فيها شئ من التلقائية، لكنها واضحة البناء والهدف. أقول ان استهلالات السياب في مراحله الثلاث، تباينت تباين مراحل نمو شاعريته، وتباينت تباين مواقفه، لكنه في كل المراحل، يمارس كل الاستهلالات، ولذلك يمكن اضافة مفردة منهجية رابعة تقول:

٤- ان شاعرية الشاعر، تفرض مناخاً خاصاً بها على الاستهلال، هي جزء من خصوصيته الاسلوبية، ومواقفه الفكرية، وان هذه الشاعرية المتغيرة من شاعر لشاعر آخر، ومن مرحلة لمرحلة أخرى، متنوعة المفردات، وذات بعد سوسيولوجي ونفسي، ولها قدرة على تمييز المبدع من سواه،

هذه المفردة المنهجية تجعلنا نحتكم إلى البنية الداخلية لتراتب مفردات الاستهلال، صحيح أن المفردات المنهجية السابقة باستطاعتها دراسة أية قصيدة لأي شاعر، لكن المفردة المنهجية الرابعة تدلنا على ان استهلالات السياب هي غير استهلالات البياتي أو حسب الشيخ جعفر، لأن النغمة الخفية التي تميز شاعراً عن آخر تبدأ مع الاستهلال. في هذه المقالة نركز بحثنا حول هذه المفردة المنهجية، فندرس استهلالات شاعرية السياب وفقها، وحسبنا أن نطور في هذه المقالة هذه المفردة.

٢- التوزيع والتنوع - الاسمية

يلاحظ دارس شعر السياب كله، أن عنوانات القصائد تفرض سيطرتها المعرفية واللفظية على استهلالاتها، ويعنى ضمناً تأكيد فاعلية الاسماء فى مد الاستهلال بانسيابية لفظية ومعنوية، ولم يقف الأمر عند مرحلة دون أخرى، إلا أنه فى مراحل شاعريته الاخيرة كثرت الاستهلالات المغايرة للعنوانات لفظاً، والمرتبطة بها معنى. وقد أجريت إحصائية بسيطة وزعت فيها العنوانات على ثلاثة محاور:

١- العنوانات التى تتأكد لفظاً ومعنى فى الاستهلالات.. وقد كانت كما يأتى:

أزهار ذابلة وأساطير	٩ قصائد
المعبد الغريق	٧ قصائد
منزل الأقنان	٨ قصائد
أنشودة المطر	٣ قصائد
شناشيل ابنة الچلبى	١٠ قصائد
المجموع	٣٧ عنواناً

٢- العنوانات التى تتأكد معنى ولفظاً مشتقاً من الاستهلالات، وقد كانت كما يأتى:

أزهار ذابلة وأساطير	٨ قصائد
المعبد الغريق	٤ قصائد

منزل الأقنان	لا يوجد
أنشودة المطر	٤ قصائد
شناشيل ابنة الچلبى	قصيدتان
المجموع	١٨ عنواناً

٣- العنوانات التى تتأكد معنى فقط، فى الاستهلالات، وقد كانت كما يأتى:

أزهار ذابلة وأساطير	١٣ قصيدة
المعبد الغريق	١٤ قصيدة
منزل الأقنان	١٠ قصائد
أنشودة المطر	٢٣ قصيدة
شناشبل ابنة الچلبى	٢٣ قصيدة
المجموع	٨٣ عنواناً

عنوان القصيدة	**الاستهلال**
من أمثلة المحور الأول نقرأ	
* فى السوق القديم	الليل، والسوق القديم
* عينان زرقاوان	عينان زرقاوان ينعس فيهما لون الغدير •
* أساطير	أساطير من حشرجات الزمان
* ورم	ورم، بنفس مما عزانى برم.. الخ

من أمثلة المحور الثانى نقرأ

عنوان القصيدة	الاستهلال
* سراب	بقايا من القافلة تنير لها نجمة آفله
* رسالة من مقبرة	من قاع قبرى أصيح..
* كيف لم أحببك	كيف ضيعتك فى زحمة أيامى الطويلة
* أمام باب الله	منطرحاً أمام بابك الكبير... الخ

ومن أمثلة المحور الثالث نقرأ

عنوان القصيدة	الاستهلال
* الشاعر الرجيم	حملت للنزال سيفك الصدئ
* ربيع الجزائر	سلاماً بلاد اللظى والخراب
* الليلة الأخيرة	وفى الصباح يا مدينة الضباب
* المخبر	أنا ما تشاء، أنا الحقير
* ارم ذات العماد	من خلل الدخان من سيكاره..

نظرة أولى على الجداول السابقة تظهر لنا ما يأتى:

١- استهلالات متطابقة مع العنوانات	٣٨ استهلالاً
٢- استهلالات مشتقة من العنوانات	١٨ استهلالاً
٣- استهلالات مغايرة لفظاً للعنوانات	٨٣ استهلالاً

والانطباع الحكمى الاول يقودنا إلى أن شاعرية السياب تتأسس

على وعي بالحداثة. فوجود (٨٣) استهلالاً مغايراً للفظ العنوانات يعني بداية التحرر الفني من هيمنة العنوانات التي كانت العمود الفقري للشعر، فاحدى سمات الحداثة الشعرية، هو التباين الشكلي بين العنوان والاستهلال، تطورت هذه السمة لاحقاً فألغى الشاعر الحديث العنوانات جملةً وتفصيلاً واستبدلها بقصيدة – قصيدتين – ثلاث قصائد.. الخ لأن الشاعر الحديث معني بجعل القصيدة مجساً فكرياً للقارئ وللثقافة التقليدية، فهي لا تستسلم لمشاعر اعتيادية ولا تحاكي المواقع الظليلة من الافكار، وإنما وخزة فنية لها جذر اجتماعي وثقافي. ومع شيوع ظاهرة التمرد على العنوانات لدى السياب نجده في جانب آخر يخضع إلى البناء التقليدي، فوجود (٣٨) استهلالاً مطابقاً و(١٨) استهلالاً مشتقاً تأكيد على سيطرة النمط التقليدي للبناء الشعري – علماً بأن عدداً من القصائد ذات بناء عمودي – وللدلالة أن قصيدة «هل كان حباً» وهي ابتداء الحداثة عند السياب كان استهلالها مغايراً لعنوانها. وعموماً فالظاهرة هذه لا تقاس بسطحها العائم، وإنما بمدلولها الفكري والبُنائي. فالاستهلال ليس ابتداءً للقصيدة وإنما هو تأسيس لها، والتأسيس يأخذ سمتها العامة، فلا استهلال لقَصيدة من دون احتوائه على معنى القصيدة ولا استهلال لقصيدة من دون أن يكون نامياً نمواً عضوياً داخلها، ولا استهلال لقصيدة متحركة، فاعلة، من دون أن

يكون ضمن هذه الفاعلية. ولذلك فالسياب وهو يبنى قصائده لم يكن على دراية واسعة بفاعلية الاستهلال، ونسوق هذا الحكم بناءً على ما توصلنا إليه من قراءات لعدد من القصائد. هل يعطى انطباعاً أوليا أن السياب وهو يبتكر الحداثة للقصيدة الحديثة كان محكوماً بالبناء التقليدى أو المتطور منه للقصيدة العمودية؟ عموماً يمكن الركون إلى مثل هذا الحكم آنياً لأن الشكل الفنى لا يتطور بسرعة، فهو من القوة والمتانة والرسوخ ما يستوعب الجديد فيه، لذلك بنى السياب وشعراء آخرون قصائدهم الجديدة فى إطار الاشكال الفنية القديمة، ولكنها المهيأة للتطور. لنرى ذلك بوضوح:

أولاً: ان أبعاد هذه الاشكالية تكمن فى أن معظم استهلالات قصائد السياب تبتدئ بأسماء أو حروف والقلة منها بأفعال ماضية ونادراً ما تكون بداياتها خلاف ذلك. وقد وجدت توازناً بين الاستهلالات التى تبدأ باسم والاستهلالات التى تبدأ بحرف، بل أن الثانية تزيد أحياناً، وقلة هى الاستهلالات التى تبدأ بفعل مضارع أو أمر. وعموماً فالظاهرة هذه تكشف عن فاعلية البداية الاسمية فى الشعر. فى مراحله الاولى (أزهار ذابلة وأساطير) نجد ١٦ قصيدة تبدأ باسم و(١٧) قصيدة تبدأ بحرف و (١٢) قصيدة تبدأ بفعل ماضٍ و(٢) تبدأ بفعل مضارع، (٢) تبدأ بحال، و(١) تبدأ بفعل أمر، وعموماً فالسيطرة المطلقة للحروف وللاسماء، وبالقرب منهما

الماضى، يعكس انطباعاً هو أن السياب ما يزال استهلاله محكوماً بمطلقات فنية قديمة، وأن التجديد لم يبدأ فى بنية العمود الفنى للقصيدة بقدر ما كان منصباً على الايقاع والروى والتفعيلة. ويتأكد هذا الاستنتاج فى دواوينه اللاحقة: ففى أنشودة المطر مثلاً نجد أن (١٤) قصيدة تبدأ بحرف و(١١) قصيدة تبدأ باسم و(٤) بفعل ماضٍ.. سيطرة أخرى للحرف وللاسم، ولكن بنية الاستهلال فى مراحله اللاحقة تطورت تطوراً فنياً واضحاً كما سنرى.

ثانياً: ودلالة الترابط بين الاستهلال والعنوانات، وبخاصة خضوعهما معاً لفاعلية الحرف والاسم، تتحد بوقائع نفسية واجتماعية وبنائية، فالاستهلالات الاسمية أو الحروفية، لا تحتوى حركة فاعلة كبيرة، فاعليتها فاعلية الجملة الاسمية الراكدة البناء، لأنها تحيل الحركة الداخلية لها إلى فاعلية محدودة بين الابتداء والإخبار، والاخبار يستوجب دائماً سياقات فكرية راكدة، آتية إلى القصيدة من موقع اجتماعى خارجى، لذلك لا تكون الاستهلالات الاسمية مولدة لنوى داخل النص لاحتكامها إلى مطلقات بنائية محدودة الفاعلية فى أبسط نواحيها محكومة بسياق انفرادى متلق تدفع بالشاعر لأن يضع «أناه» موضع الفاعلية المحركة. والصورة الكلية والمستقبلية للقصيدة محكومة بتطور نسق واحد من البناء يبتدئ من أول سطر وينتهي بآخر سطر، هذه الفاعلية الحكائية

القصيدة فى مراحل السياب الأولى حتمت عليه الابتداء بالاسم أو الحرف ولذلك يضع القارئ - الناقد - لنفسه مسافة فاصلة بين الشاعر وبين تجربته فيقبل ما يقوله الشاعر، بل ويستسلم له لأن الكلام يجر الكلام، فالبداية تمهد لهذه البنية الحكائية المقالة بطريقة إيقاعية جديدة. فاستهلال قصيدة (السوق القديم) مثلاً والذى يبدأ: «الليل والسوق القديم..» نجد كلمة السوق ودلالتها الاسمية تتكرر فى ثلاث مقطعات منها، بين المقطعات الثمانية الأخرى تستهل بفعالية «الأنا» والاسم هو الاسم، والحركة ما بين استهلال القصيدة الاساس، واستهلالاتها الفرعية محكومة برؤية «أنا الشاعر» وبالتالى تحدد نفسها بطاقة الاسمية المحدودة التعبير، فقصيدة «فى السوق القديم» وهى من أولى المطولات - بعد قصائد البريكان - فى الشعر العراقى الحديث، نجدها تنويعاً على لحن واحد، كلها محكومة بتغير مواقع «الأنا» بين الليل والحال النفسية أى وقوع القصيدة ضمن دائرة الإخبار المتكرر للحال، وكيف تطوّر هذا الاخبار إلى رصد حالات الشاعر المتحولة كتحولات السوق المكانية والزمانية.

الاستهلالات أشبه ما تكون باستجابة مستساغة لعقلية القارئ وذهنيته المشاعة، وهى استجابة اجتماعية لتطور ثقافى معرفي خاص بالمرحلة كلها. خذ مثلاً آخر، قصيدة (عينان زرقاوان) التى يستهلها «عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير». والاستهلال

صورة خبرية، والقصيدة كلها تتحرك بين مجهول ومعلوم (تتحول عينان إلى «عيناك») وإلى (حسناء) والغدير إلى «ربيع وغاب» ويتحول اللون إلى (صباح ومساء ونظرة وأشباح.. إلخ). لماذا هذا التحول؟ لأن القصيدة محكومة بفاعلية أحادية هي خطاب مرسل إلى شخص القارئ هو هذا الشخص. كل القصائد التي تستهل بأسماء، تكون مكشوفة، حكاية، مقالة بطريقة تقليدية، وليس ثمة عالم غامض أو مبهم يسيطر على الشعور، وليس ثمة مخيلة متأصلة، بل متجددة ومتغيرة. وفي مثل هذا اللون تبدأ الطبيعة سيطرتها الكلية، وتبدو معاناة الشاعر محكومة بالكيفية التي يجمل بها صورة العالم الخارجي القاسي.. ولم لا، فالعينان الزرقاوان تعد مقياساً للجمال. (فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير). ألم يستبدل الاسم «عينان ب: أنا في «أذوب». هذه المناوبة هي هوية الاستهلالات الاسمية.

نمو الاستهلالات الاسمية في داخل القصيدة بطريقة العطف الصوري لمفرداتها، فاستهلال مدينة السندباد مثلاً «جوعان في القبر بلا غذاء»، نجده يتوالد في بنية القصيدة بالعطف على جوعان فنجده «عريان - أقضُ - وأنبت - وأحرق - وفجر - وأثقل - وجئت - وشقق - وهبت - وصامت.. ألخ» هذه الطريقة التوليدية، حكائية وبنيتها المتكررة رصد لحالات تنساق بخط مستقيم. وفي أقسام

القصيدة الخمسة نجد القسم الثانى يبدأ «أهذأ أدونيس، هذا الحواء؟. وهى بداية مؤكدة لحال الشاعر فى استهلاله: جوعان، وفى المقطع الثالث يستهل بـ«الموت فى الشوارع» وهو تأكيد آخر للاستهلال الاول، وفى المقطع الرابع يستهل «يا أيها الربيع.. ما الذى دهاك..» هو الآخر استنجاد من الجوع. وفى المقطع الخامس يبتدئ «كأن بابل القديمة المسورة تعود من جديد» استكمال الصورة الكابوسية للسندباد المهاجر داخل مدينته..

وعموماً ترتبط الاستهلالات الاسمية بالسياق الشعورى للشاعر، خاصة فى مراحله الاولى، فقد كان السياب محكوما بقوة العنوان، وبثقله السياقى والمعرفى، وبنية القصيدة يومذاك التى لم تخرج كلياً عن بنية الحكاية الفنية الناضجة، لذلك كانت الاستهلالات تقليدية، أشبه ما تكون بالفقرة الموصلة إلى ما سيأتى، وليست البدايات التفجيرية للحدث، حتى أن شاعراً كبيراً كمحمود درويش ما يزال إلى الآن يزاوج بين العنوان وبداية الاستهلال. وعندى أن الحداثة فى القصيدة الحديثة لابد وأن تمر بمثل هذه الرتابة البنائية لأن السياق الموسيقى الايقاعى التقليدى لا يمكن أن يتغير جملة وتفصيلاً، فما زالت الحداثة فى أسمى مظهريتها الفنية، خاضعة إلى تأثيرات إيقاعية اجتماعية أشمل من الوزن والقافية والتفعيلة، إيقاعات تتصل بالتكوين الفكرى وبالثقافة وبالاقتصاد وبالسياسة، والتطور الذى

حدث لاحقا على الاستهلالات الاسمية والحروفية، أتى من اكتشاف الشاعر للعمق الميثولوجي والاسطورى للمفردات الحياتية واليومية. والسياب يعد أحد الشعراء القلائل الذين حولوا مفردات بيئية وثقافية ومكانية صغيرة ومهملة إلى مصاف الاسطورة. ضمن هذا التطور الهائل، جرى تطور بنائى – أسلوبى على الاستهلال الاسمى.

٣- الوعى الفنى

فى دواوين السياب الاخيرة: منزل الأقنان وأنشودة المطر والمعبد الغريق وشناشيل ابنة الچلبى، تطور مفهوم الاستهلال الاسمى من مجرد الابتداء بكلمات، إلى الابتداء بالافكار. الكلمة الاسمية هنا، فكرة مبهمة، غامضة، وتم اختيارها مكانيا وفق مبدأية الابهام التى أسبغها عليها، وهذه أولى تحولات الاستهلال الاسمى من موقعه الظليل السابق، إلى موقع فكرى – فنى جديد، مع زيادة ملحوظة فى الاستهلال الفعلى، وتعليل ذلك له سببان:

الاول، اكتشافه لفاعلية الامكنة المشبعة بالمألوف، وتحميلها شحنة أسطورية، أو ميثولوجية تجعل منها متصلة بزمن لا محدود، ولذلك أصبحت هذه الامكنة مولدة ومتولدة.

الثانى، ان السياب فى هذه الدواوين يؤسس نظرة شاملة لتصورات إنسانية، وضع نفسه – ذاته – فيها موضع المركزية. فعمد، خاصة فى مرحلة المرض، إلى استحضار كل قوى الأمل

لإحساسه ان الأفول الجسدى والكيانى قد أوشك.

نقرأ استهلال قصيدة النهر الموت:

بويبْ...

بويبْ...

أجراس برج ضاع فى قرارة البحر.

بدءاً يعطى الاستهلال انطباعاً بالابهام، فبويب الصغير يتحول إلى دلالة فكرية ترتبط بزمن قديم، لم يعد له صوت إلا أصوات أجراس البرج، والبرج هذا ضائع فى قرارة البحر. الكلمات (أجراس - برج - ضاع - قرارة - البحر) كلها مشحونة بالأسرار والقدم والابهام والغموض. استهلال قصيدة «نسيم من القبر»:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتينى

فيبكينى .... الخ

كل هذه الاستهلالات تحول الأسماء من اعتياديتها ومألوفيتها إلى أسماء مشحونة بالأسرار والابهام والغموض والعتمة، وللمصادفة وحدها نجد ثمة قاسماً مشتركاً فى كل الاستهلالات المقتبسة هنا: ألا وهو الليل/ الظلام/ مما يعنى ان السياب لم يتعامل مع أسماء مجردة، أو خالية من الشحنة الاسطورية، فيجرد الكلمات من معناها المباشر الواضح ويجعل منها نوافذ تطل على عالم غامض ملئ بالمجهولية.

لم تقم استهلالاته المبتدئة بأفعال على شئ من الاختلاف، فالسياب يكثر من الابتداء بالفعل الماضى، والفعل الماضى فى دلالته التعبيرية يحيل إلى الثبات، شأنه شأن الأسماء، لذلك لا نجد حركة الماضى، صاخبة، مولدة، فاعلة، بل سكونية مليئة بالذكرى والتذكر،ولا تفعل فى الاستهلال أو فى القصيدة إلا تشغيل الحركة الشعورية للقارئ، ثم تختفى بعد ذلك من جسد القصيدة.

٤- المبادئ الجمالية للاستهلال

على ان المبادئ التى تتحكم فى استهلالات السياب، الاسمية منها والحروفية، هى مبادئ جمالية، وليست مبادئ شعورية، متلقاة. لعلنا ندرك أن السياب يجيد استعمال المجاز استعمالاً شعرياً فيراكم الصور واحدة فوق الأخرى، مولداً مجازاً من مجاز آخر، وهكذا يدفع بالقارئ إلى التأمل فى أى المجازات تكمن فكرة الاستهلال الاساسية، لنعد قراءة استهلال أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

المجاز الأول «عيناك» ولد مجازاً ثانياً «غابتا نخيل» وهذا بدوره ولد مجازاً ثالثاً «ساعة السحر» ثم يعود للعينين، فيولد لهما صورة مجازية أخرى «أو شرفتان» جاعلاً من العينين فى الانسان شرفتين

مكانيتين وتولد غابتا (راح) وساعة (ينأى) والسحر (القمر). لاحظ أن البيت الثانى كله مشتق ومولد من البيت الأول، أو يكاد يكون هو.

١- أولى فاعلية استهلالات السياب، هو تعدد المجازات، وهذه طريقة أسلوبية تدفع بمخيلة القارئ إلى التفكير بالمستويات التى تستحضر داخل القصيدة، وبالفعل سنجد أنفسنا أمام فيض لا حدود له من الاستعارات والمجازات.

٢- ومن المبادئ الأخرى التى يستعملها السياب فى استهلالاته، مبدأ التوسيع الفكرى والأسلوبى، وهو مبدأ جمالى بحت، يجعلنا نشعر ونحن نقرأ القصيدة أنها تحيلنا إلى عالم أوسع من كلماتها، الشعر تكثيف جمالى المعالم. والتوسيع مبدأ جمالى ارتبط بالحداثة وبثقافة الشاعر، ان الاستهلال الناجح يحيلك إلى عوالم خفية، وإلى امكانية تأويلية واسعة.

نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة «أم البروم»:

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها
تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس
سمعت نشيج باكيها،
وصرخة طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها
وفى وهج الظهيرة صارخاً «يا حادى العيس»
على ألم مغنيها.

يوسع السياج من «أم البروم» وهو المكان الشعبى، الملئ بالناس والأفراح، فيجعل منها - بعد أن زحفت المدينة الغول عليها - مقبرة، وها هو يستحضر عالمها القديم / الجديد ويجعل منهما وحدة جدلية لصورة واسعة عن حال المدينة / أم البروم، ومن ثم حال الناس / الشاعر / الموت الحياة. ويستعين السياب كأى حكواتى أصيل بكل عناصر الشد الشعورى، صراخ الاطفال / ثغاء الصادى / وهج الظهيرة / حادى العيس. إنه هنا يروى حكاية مكان أفل، لكنها حكاية ابتداء، فالقصيدة ستُبنى كلها على هذا الاستهلال، بل ستوسع من مجازاته دون أن تترهل.. هذه البنية الجمالية للاستهلال نتاج مخيلة مشبعة بما هو أسطورى فى المألوف من الحياة، وبما هو شعبى فى المكان المعاش. ولم يقتصر مبدأ التوسيع على الاستهلال فقط، بل ان الصور المشتقة من الاستهلال ستتوسع هى الاخرى، هكذا يدخل السياب الاسطورة فى صلب المحلية ويجعل من كلمات شاعر أصواتاً تأريخية، ومن صور شعبية معاشة وكلها ملحقة ببويب، فبويب لم يعد اسماً اعتيادياً، بل أصبح دلالة رمزية للسياب نفسه، فلقد جرت مقارنة جدلية داخل القصيدة بين

الحياة / الموت

بويب / الشاعر

فاختلطت الضمائر، وتداخلت الأزمنة، فبويب هو النهر الحزين،

هو المزار الذى تُحمل إليه النذور، هو البحر الملئ بالحياة والمحار، هو المدخل إلى عالم الجحيم... إلخ. ويوسّع السياب من هذه الدلالة فى القسم الثانى من القصيدة فيجعل من نفسه صنواً للنهر، فدمه هو ماؤه، وأمطار المساء مياهه، وأعماقه هى أعماقه وقراره، وحتى توزيع القصيدة إلى ثنائية النهر / الموت، و«١» / «٢»، هو تأكيد مكانى - أسلوبى إلى جعل بويب / السياب، محوراً دراميا لبنية القصيدة كلها.

ما يهمنا فى استهلالاته الأخيرة، ليس تحليل القصيدة للتأكيد عليها، وإنما تحميل الاستهلالات الاسمية طاقة أسطورية وميثولوجية، يحاول السياب أن يحويها «أناه» كمعادل موضوعى كجزء من هذه الطاقة.

خذ استهلال (أنشودة المطر)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

أو استهلال قصيدة (المخبر)

أنا ما تشاء : أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين.

أو استهلال (المومس العمياء)

الليل يهبط مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.

لقد تطورت القصيدة الحديثة عند السياب - البياتى - صلاح عبد الصبور، وفق أساليب فنية جديدة - قديمة، بمعنى أنهم خلقوا لقصائدهم مسندات أسلوبية كانت موجودة لكنها استعملت بما يتوافق ولغة العصر ومشكلات الحياة ونظرة الشاعر المحدث إليها.. فالتطور الداخلى والخارجي للشاعرية، هو تطور لمفردات القصيدة نفسها، والاستهلال الجديد أحد هذه المفردات التى أصابها التطور فاحتوي ما هو جمالى معاصر، وما هو بلاغي قديم، وما هو قانونى ثابت. لذلك نجد الحداثة لا تقوم على تصور خارجي - اجتماعى فقط، بقدر ما تؤسس هذا التطور على تطور المفردات الداخلية للنص.

٣- ومن المبادئ الجمالية الاخرى للاستهلالات، احتواؤها على نغمة نثرية، فلم يعد الشعر الحديث، شعراً صافياً - ليس هناك مثل هذا الشعر - وإنما أصبح شعراً شاملاً، تجد فيه التشكيل الصورى، والايقاع النفسى، والحادثة الاجتماعية، والاسطورة، والحكاية.. الخ.. والنثرية التي نعنيها هى مبدأ توسعى أيضاً، بمعنى ان الايقاعين: ايقاع الشعر وايقاع النثر، يلتقيان معا ليكونا ايقاعاً شاعرياً يدلل على قدرة الشاعر على احتواء مساحات جديدة لم تطأها القصيدة قبل ذلك. وغالباً ما يرتبط بالإيقاع النثرى، والإحالة إلى الموضوعات

الخارجية، إلى تاريخ الشاعر وتاريخ الموضوع، إلى المجتمع، إلى الفلسفة وعلم النفس، إلى التاريخ والتراث والاسطورة.. هذه الاحالات تخرج - دراسياً - عن النهج الأسلوبي الذى يعتبر النص بنية مغلقة، وفى قصائد السياب، وبالذات استهلالاته الجيدة، نجد أنفسنا فى إطار نثرى حياتى يمتلك ايقاعه المتداخل مع ايقاع البناء الشعرى. وعندى أن هذه النثرية المتعمدة فى الشعر تعنى أن الشاعر الحديث لم يعد راكضاً وراء منطق الحضارة الصناعى - التجارى الجديد، فهو ما يزال أسير قوى الادراك الفعلى لفاعلية الاشياء المألوفة فى الحياة، لذلك تؤسس الاستهلالات للقصيدة أفقاً محلياً غائراً فى ميثولوجيا الناس، وفى الحس المشترك، ثم يضعها الشاعر بصيغ أسلوبية وبنائية تبدو غريبة، الشاعر هنا يعيد تشكيل المضطرب من الحياة، والفن الشعرى لا يخجل من الواقع، إن لم يفقه فى بنائه.

فكيف يتأتى للاستهلال أن يزرع مثل هذه النويات - الايقاعية النثرية فى الصورة الشعرية - وبأى أسلوب؟ نقرأ هذا الاستهلال لقصيدة (منزل الأقنان فى جيكور):

خرائب فانزع الأبواب عنها تغدُ أطلالا،

خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح

تطل عليك منها عين بوم دائب النوح.

ويكفى البيت الأول من الاستهلال للدلالة على النغمة النثرية المعنية هنا، الصورة المستحضرة هى «الأطلال» وأمسى منزل الأقنان فى جيكور خرائباً ولكنها بأبواب، ما أن تنزع الأبواب عنها حتى تغدو ماضياً وتراثاً، إلا أن الأبواب تعيدها إلى الحاضر، إلى وجود معاش، وتشير إلى أناس ساكنين يعرفهم.. الصورة النثرية تمتد داخل المكان إلى الزنوج، إلى البناءات القديمة، إلى الروح الشعبية الكامنة فى الخرائب والأطلال وهى قرينة سكن البوم الدائب النوح.. وهاهو السياب يبنى صورة كلية لما كان قد شاهده وعاشه ليجعل منها صورة أسطورية مطعمة بروح شعبى معاش.. هذه النثرية جزء أساس ومكون من الاستهلالات الحديثة. فالنثرية ليست الايقاعات الصوتية، المشاعة، والسهلة، بل هى الكشف عن جدليتها الخفية، المعلنة، والمضمرة معاً. الكلمات التى تشبع بنثرية الحياة، كلمات مولدة، تتجدد داخل النص، وتوسع مداريتها، وبالتالى تجعل القصيدة شاملة وذات أفق فكرى - أسلوبى رائع.

٤- ومن المبادئ الجمالية الأخرى للاستهلال: المزاوجة بين الحس والحدس، الواقع والمخيلة، وعندى أن هذا المبدأ الجمالى هو الأكثر فاعلية فى الاستهلالات الجيدة، بل ويستطيع أن يزاوج بين الملموس والمدرك، بحيث تحيلنا القصيدة إلى تداخل عالمى الداخل والخارج، الواقعية والطبيعية.

لا يقف الأمر فى هذا المبدأ عند الكلمة ومدلولاتها المباشرة، بل يغور إلى أولياتها، إلى الروح البدائى فيها، خذ هذا الاستهلال لقصيدة (جيكور شابت):

ما نفضت الندى عن ذرى العشب فيها،

ما لثمت الضباب الذى يحتويها

جئتها والضحى يزرع الشمس فى كل حقل وسطح

مثل أعواد قمح..

والبيت الاول يكفى للدلالة على الحس والحدس، فالقرية تحيا غروباً أزلياً، أنها تشيب الآن، حدس السياب بها حدسه بنفسه، الموت القريب منها يجعل من جيكور قرية آفلة، منزوية، ولن ينفع رمادها لانهاض بديل لها. الحياة المحسوسة، المرئية، بصورها البيئية المعاشة، تدل على الموت، الشيخوخة، ويقترن الحسى بحدس شعري واضح امتد إلى جسد القصيدة كله، فظللها تحت خيمة الموت والعدم والأفول..

ويوضح اقتران الحسى بالحدسى، قوة المخيلة الشعرية، فليست كل الأشياء قادرة على منح الشاعر حدوساً، وإنما الأشياء المبهمة، الغامضة، الأشياء التي تكمن فيها روح البدائية، أو الأشياء الواقعية التى تصبح عن طريق الفن أشياء أزلية وذات امتداد. ولم يتحول الجنس أو حياة الأسرة اليومية إلى مطلقات جديدة. أن ثورة الشعر

الحديث نأت عن مثل هذه المواقع الظليلة، لعدم كفايتها بانهاض رؤى الشاعر الجديدة. إذ ليس كل حسي مولداً لحدس، وإنما الحسي المولد هو الذي يختزن عناصر خيالية قادرة على تجاوز حدود الشئ إلى ما وراء الشئ، وتجاوز الشئ كله إلى أشياء أخرى في أزمنة وأمكنة أخرى. والسياب لا يتعامل مع الأشياء لمجرد أنها استفزته أو اكتشف فيها ما ينمي قدرة الحدس، وإنما تعامل معها لحظة وجوده الكامل فيها. إن (ناه) تعمل كما لو كان اكتشافها للشئ لا يتم إلا من خلالها، أنها تملكه، تختص به، وبالتالي لا يرى عند شاعر آخر كما يرى عنده. هذه الخصوصية الحدسية مكنت السياب لأن يكون استثنائياً في تعامله مع المألوف. قد يكون الامر مجرد تدريب عقلي جبل عليه السياب، لكن الحقيقة الملموسة من خلال شعره تفصح عن أنه كان لا يرى كما يرى الناس، ولا يتعامل كما يتعامل الشعراء، أنه إذ يرى يمتلك، وإذ يتعامل يؤسس، لقد شيد مدناً شعرية أخاذة من أشياء بيئته البسيطة ولها لغة المجاز المطلق، فشاعرية المكان عنده شاعرية خلاقة، حاول خلالها توضيح إمكانية جديدة للشعر وهو يربط مراسيه أمام حوافي البيت والبيئة. لا يعني هذا أن الشعر لا ينهض من خلال انجازات حضارية جديدة، وإنما النهضة الحديثة للشعر ترافق المحلية دائماً، بل وترتبط بها لأنها إذ تعمل ذلك تسعى لتأكيد هوية وطنية.. أول أشكال التعامل مع أشياء المحيط المألوفة لا تظهر

إلا فى الاستهلال.. خذ مفردة الليل، واحصبها تجدها (كلمة موضوعية) فى شعره كله، ومثلها كلمة الموت والغياب... الخ ذات دلالة بنائية كبيرة، تشمل كل التجارب وتحيا فى كل الظروف والقصائد.. الليل موضوعى الحضور، جزء من بيئة معاشة، وعندما أحبط ومرض، تحول الليل الموضوعى إلى ليل رمزى، استعارى. اللامرئى يتحول خلال الممارسة إلى مرئى حتى لو اختفت موضوعيته وراء حالات نفسية، لعل هذه الكشوفات الجديدة واحدة من سمات الحداثة، بل والهوية الفعلية التى أدخلت الحدوس فى الوقائع المعاشة.

٥- ومن جماليات استهلالات السياب فى دواوينه الأخيرة، أنه لا يقف فى الاستهلال عند بؤرة فكرية واحدة، فهو دائماً يعتمد البؤرتين ولكن المتوحدتين فى «أنا» وهذه السمة الاسلوبية تتيح له أن يمد القصيدة بمخيلة نشطة، لها مديات محسوسة. تعدد البؤر يحتاج إلى عقل منظم، ولعل توسع بؤر الاستهلال يجعل من البداية مالكة لأكثر من خيط نمده وبوضوح إلى القصيدة، كما تجعل بنية القصيدة كلها ذات آفاق متعددة.

نقرأ استهلال قصيدة «جيكور أمى»

تلك أمى، وان أجئها كسيحاً

لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضاً، بمقلتى، أعشاشها والغابا.

البؤرتان المولدتان للاستهلال: الأم / جيكور. و(أنا) السياب موجودة بين الاثنين، تراوح زمنياً بين الغياب والحضور، الأم التى ولدت، والأم التى يزحف إليها كسيحا. هاتان البؤرتان استمرتا داخل بنية القصيدة إلى نهايتها، فأسس بنية جدلية تعتمد ظاهرة الحضور / الغياب، والغياب / الحضور، وكلتاهما لا تريان إلا من خلال «أنا».

وهناك مبادئ جمالية أخرى قد لا تختص كلها بالاستهلال وإنما تشمله كما تشمل القصيدة كلها، رأينا عدم التطرق إليها فى هذه المقالة.

(قراءة فى استهلال قصيدة ليلة من زجاج)

تمهيد

-١-

مهمة هذه المقالة صعبة بعض الشئ، لأنها تحاول دراسة الجملة الاستهلالية لقصيدة طويلة، واضعة نصب عينها افتراضات نقدية سبق أن تأكدت فى معالجات عدة، ولكنها لم تدرس هذه الافتراضات داخل بنية الجملة لوحدها. فنحن نعتقد أن الجملة الاستهلالية بالامكان معالجتها لوحدها بوصفها بنية متكاملة شأنها شأن الجنين الصغير الذى يحتوى كامل أعضاء الجسد ولكن بصورة مصغرة ولذلك سيكون حديثنا هذه المرة ليس عن العلاقة بين الجملة الاستهلالية والنص من خلال مد خيوط السدى من وإلى النص ومن ثم النهاية، وإنما نحاول البحث عن الخصائص المولدة للجنين قبل أن يصبح إنساناً متكاملاً. وفى معالجة نقدية سالفة وضعت جملة خواص للجملة الاستهلالية أرى من الضرورى تأكيدها ثانية:

١- ان محتوى وفن النص هما اللذان يولدا مفردات الجملة الاستهلالية.

٢- ان هذه المفردات تتداخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً

ومفردات جديدة منبثقة عنها.

٣- ان الاستهلال بوصفه بنية مغلقة وبما يمتلكه من بنية خاصة يمكن دراسته ومعاينته بمعزل عن بقية عناصر النص الاخرى.. فهو أشبه بالجنين الذى ولد من أبوين وفى الوقت نفسه يعد كائناً مستقلاً.

- ٢ -

الجملة الاستهلالية

فى شارع المغرب حطت نجمة
وانكشفت خلف السياج غرف
خمس، ينام الليل فى عروقها
ويأكل الزمان والرطوبه
ملاطها
فهو نثار أبيض
زبدْ،
تتركه الدهور فى فاصل الحجر،
قد ألّفت أزمنة مختلفات بين هذا
النخل، والبوابة البيضاء والحارس
والنارنجة الوحيدة
فهم يعيشون معاً

وهم ينامون بلا كلام.

يتوزع استهلال القصيدة عنصران مهمان هما: الزمان والمكان، فالمكان نجده فى حالات عدة: الشارع - الغرف - الملاط - الحجر - النخل - البوابة - الحارس. أما الزمان فنجده بأربع حالات: النجمة - الليل - الدهور - الأزمنة المختلفات.

والشاعر لا يفصل بين الاثنين بل يوحدها معاً فى سياق جمالى يمتلك تأريخاً، فهما «يعيشون معاً» و«ينامون بلا كلام»..

يصوغ الانسجام المفارق بين الازمة وحدة عضوية تبدو متنافرة أول الأمر تعاونا معاً على رسم صورة لمكان آفل ومنزو، وقراءة تحليلية لتدرج الأزمنة نجدها على أربع حالات:

١- النجمة وهى الفعل الكاشف للمكان، فعندما حطت فى شارع المغرب أضئ الشارع بها وتحددت البيوت والغرف والنارنجة والملاط وكل التفاصيل الاخرى، ومهما يكن شأن النجمة، أهى امرأة أم نجمة حقيقية أم رموزهما.. فهى فعل مولد، وفعل ابتداء نجده يمتد فى القصيدة بأشكال ورموز ووقائع عدة.

٢- الزمن الثانى، هو الليل، وهو تعبير عن الظلمة يناقض النجمة ولكن لا يوجد إلا بها، ولا توجد إلا به. فهما نقيضان يكونان معاً صورة جدلية للأمن ومع الليل يوجد «الزمان» (البيت الرابع) والزمان يعنى التاريخ فكلاهما: الليل والتاريخ قد أضيئا معاً بالنجمة الهابطة.

٣- الدهور، وهى هنا زمنية مطلقة قدمها قدم الموجود نفسه، معطياً بها للمكان ولادة الحضور الابدى وارتباط الشارع بالمغرب، أعطى للقصيدة صفة زمنية أخرى، فالنجمة لا تحط إلا بعد المغرب وان المغرب لا يوجد وجوداً كاملاً إلا فى مكان له ظلال من تاريخ قديم لذلك جاءت الدهور (البيت الثامن) تعبيراً عن اطلاقية زمنية.

٤- أزمنة مختلفات (البيت التاسع) وهى استعارة لتعاقب تواريخ عدة على المكان نفسه ولكنها متفقة باعطاء المكان صفة القدم والأفول.

وخلال بنية الاستهلال نجد حالات الزمن الاربع موصوفة بـ«الزبد - الثنار الأبيض - الترك» فأعطى الشاعر لاستهلال قصيدته بنائية متكاملة، ابتدأت من اللحظة التى هبطت النجمة فأضاءت الواقع المكانى بكل تفاصيله، إلى اللحظة التى أغلق الشاعر فيه الدائرة عندما أكد أن كل هذا يحدث فى كل يوم وان الأشياء نفسها قد ألفت تعاقب الأزمنة المختلفات.

ومثل ما للزمن من حالات نجد للمكان حالات أيضا. فحالات المكان هى:

١- الشارع كيان عضوى مادى أو استعارى، له لغة طبيعية ولغة تأويلية والشارع دلالة زمن أيضاً وارتباط الشارع بالمغرب مكاناً أو صفة يعطى للقصيدة بعداً تأويلياً آخر، فقد يكون المغرب وقتاً وقد

يكون مكاناً والاسماء بفعلها الثقيل على الصورة تعطيها انطباعاً ما بالواقعية.

٢- الغرف الخمس، هى الأخرى كيان عضوى مادى أو استعارى، فهى غرف مادية الوجود، وهى غرف كدلالة على أزمنة ما تزال تشير إلى الحضارات (المتحف مثلاً) وفى القصيدة تتحول الغرف الخمس إلى حالات متنوعة تمر بالشاعر أو بالنجمة، وكل الغرف منقوعة بالظلام الدائم.

٣- الملاط - الحجر وهى تركيبات أراد الشاعر بها تصوير قدم الزمن عليها فهى لوحات كتابة وأمكنة تدرس وتحلل الاجزاء فى أية صورة مهمة، لذلك ارتبط الملاط بالرطوبة فهو أرضياً يداس ويعاش وارتبط الحجر بالمفاصل فهو نثار وغبار، الرطوبة دلالة على الاعماق والنثار دلالة على الاعالى وكلاهكا مرتبطان بالغرف ويريد الشاعر رسم صورة آفلة مدمرة الغرف الخمس كى يجئ بالنجمة لتكشف عمق التدمير الكائن فى الشارع.

٤- النخل - البوابة - الحارس - النارنجة.. كل هذه الامكنة أشياء وكلها ممتدة إلى الاعلى فهى كيانات علوية قائمة لغتها لغة الحياة الدائمة. نفسها هى الاخرى قد ألفت الظلمة والموت والتدمير وحتى لو تحركوا فهم نيام وحتى لو تكلموا فهم بلا كلام.

- ٣ -

المكان البؤرة

فى الجملة الاستهلالية - كما فى القصيدة كلها - المكان البؤرة فيها هو «الغرف الخمس» وقد أحيطت بسياج، فعزلها عن بقية أمكنة شارع المغرب وما النجمة التى حطت إلا من أجل إضاءة هذه الغرف، والغرف بمجملها تؤلف بيتاً فيه سياج وحارس ونارنجه وبوابة ونخلة، كل هذه التفرعات تحيا فى ظلمة قديمة قد ألفت الازمنة المتعاقبة عليها وتعلمت بمعالمها فأصبحت الغرف حالات كما ترى ذلك القصيدة وتحولت الازمنة المتعاقبة داخل القصيدة إلى فترات مراوحة وتقدم وإذا بالكل يرافقه ضوء النجمة وكأن الضوء قد حرك السكون المطبق على الغرف.

القصيدة وإن اعتمدت الغرف مكاناً لها إلا انها قصيدة زمنية والشاعر أحاط تفاصيلها الصغيرة والكبيرة بتواريخ خاصة ربط كل مكان بتجربة وحاول عبر تفاصيل القصيدة توضيح أن الغرف ليس لها حاضر وإنما تمتد بالماضى، فحاضرها كله ألفة وسكون ورخاوة أما ماضيها فقد أطبقت حجراتها عليه ومكنته من أن يتعايش مع الحجر والملاط والظلمة والمخاوف، وان كل هذا محروس ببندقية حارس محشوة لم تطلق اطلاقة واحدة لأن لا أحد قد بدد المخاوف

المخزونة، وان كل الحياة: النارنجة والنخلة تنمو بعفوية الحاضر لا حاضر لها، امتدادها إلى الاعلى قوة لها وبوجودها متآلفة مع الاشياء الاخرى تشخيصاً لفاعليها برسم الافول الكامل. أما البوابة فلم تفتح لأحد بل بالعكس تماماً، السياج هو الآخر لم ينتهك إلا بمن هو آت من الأعلى «النجمة» كل الحياة البشرية - الأرضية لم تستطيع تهديد كيان الغرف الخمس المغلقة..

- ٤ -

المبنى الحكائي

ليس مهماً أن يمتلك الاستهلال مبنى حكائياً متكاملاً ولكنه لا يخلو منه فثمة نواة له لا بد من وجودها، والنواة نجدها في حكاية النجمة التي حطت فأضاءت، فعل الضوء هو النواة المولدة للمبنى والمتن سيحكي قصة هذه الاضاءة في تفاصيل كثيرة تمتد من الماضي إلى الحاضر.

والنواة البنائية غالباً ما تكون مبهمة غامضة، فالضوء الكاشف قد المكان واعتاشت فيه، وقد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تآلف المكان واعتاشت فيه، قد يكون بداية لتخريب متعمد لمكان خبر تآلف الازمنة. النواة البنائية تمتلك الاحالات والابهامات ولذلك يكفي أي استهلال أن يكون مشيراً لها فقط ودون تفاصيل.

- ٥ -

الصيانية والتدمير

تبدأ القصيدة وكيانها آيل إلى الانهيار، كل شئ فيها آفل ومدمر وما النجمة الآتية إلا ايقاظ متأخر بفعل تراكم الحدث ولكن ليس تدميراً كاملاً فهو أشبه ما يكون بـ«نصف الميت يهدد نصفه الحي بالدمار، فتنتفض القوى الصيانية الكامنة فيه «النجمة والاحساس العام بأهمية المكان» لتعيد للمكان نفسه حياته السابقة مع شئ من التطور.

بمثل هذا الحس التراجيدى بنى ياسين طه حافظ قصيدته، فالقوى التدميرية تمثلت بالتراكم الزمنى الذى أكل البلاط والحجارة وأسكن كل شئ فيها إلى اعتيادية الحياة ومألوفيتها وحتى الحارس لم يعد حارساً إلا بالاسم، هذه التدميرية الكامنة فى الغرف والناس والاشياء لا تنهض إلا بفعل انفتاح، فكان الضوء المضاد للظلمة الزمنية، وكانت النجمة رمزاً لكل شئ ساكن، وكان الشاعر احساساً ما بغربة المكان. ويتضافر القوى الصيانية أمكن للقصيدة أن تستطيل وأن تنبت شجيراتها الصغيرة فى أصقاع المدن والنفس واستطاع بها أن يؤسس قصيدة لا تعتمد الذاكرة أو الذهنية، بل الحسية والوعى بأهمية الامكنة الآفلة فى صياغة وحدة تضادية مع أضواء المدينة والامكنة المبهرجة وأقنعنا أن الشعر لا ينهض فى

أضـواء النفس واللا فـعل وإنمـا فى الحـالات التى راكم الزمن عليـها تجاربه وفى المواقع التى هجرتها الخيول والمسافرون وفى الحالات التى لا تـعـرف الحلول النصف. الشـعـر فى أبسط حـالاته المتـألقة إعادة صياغة جمالية للحياة القديمة..

فى القصيدة تعيد قوى الصيانية الجديدة للبيت وللشارع وللغرف الخـمس، وللحـارس وللنارنـجـة وللسـيـاج وللبـوابة وللنخلة أسـمـاءها ولغتها المكانية المثمرة.

- ٦ -

البنية الجمالية

كسبت الأشـياء وجودها الجمـالى من خلال التـعامل الفنى، لأن الجمالية مبدأ الكشف عن وظائف الأشياء خارج حضورها المعلن أولى هذه الوظائف أنها تكون مع بعضها عوالم تجانس خاصة حتى ولو كـانت مـتناقـضـة، ثانى هـذه الوظائف أنهـا تسـمح بأن ترى من زوايا مختلفة بحيث لا تبدو هى فى كل مرة. وثالث هذه الوظائف أنها تنمو مع نمو أحـاسيس الشاعر بها، ففى كل مرة لها حضور وفى كل مرة لها وجود فكرى ما، ومنذ الأزل ما يزال الانسان المبدع يتعامل مع الاشياء والطبيعة بطرق خلاقة.

فى شعرنا ثمة مفترقان للتعامل الاول هو استحضار الأشياء التى مرت عليها تجربة ما فتدخل بيت القصيدة كما لو انها متسلحة برؤية

الشاعر لها والثانى تستحضر الأشياء نفسها داخل بيت القصيدة بما امتلكت هى من امكانات حضور فى وعى الشاعر. الطريقة الاولى ذاتية والثانية موضوعية، والشاعر فى الاولى مركز أساس، بينما يصبح فى الثانية ملتقطاً لحركة جمالية ما.

لدى الشاعر ياسين طه حافظ مفترق ثالث فى استحضار الأشياء هو الاكتفاء بوجودها الطبيعى - الرومانسى ومن ثم ادخالها بيت القصيدة وفق توازن بين قوتها الذاتية وتشكلها فى موضوع يفترضه هو لها.

فى الطريقة الاولى - الذاتية - تبدو الاشياء مشحونة بالطرافة والشعر والتجديد، فتحمل من بين ما تحمله مخيلة الشاعر وطريقة تعامله الخاصة معها - معظم أشعار السياب تنتمى إلى هذه الطريقة - فى الطريقة الثانية تدخل الأشياء وهى مسلحة بقوتها المعرفية وبحضورها العيانى وبوجودها الخاص فتكون أساساً من أسس البناء الفكرى لبعض قصائد أشعار الستينيين فى العراق..

أما طريقة ياسين طه حافظ فهى مفترقة وخاصة، ولذلك تحافظ الأشياء على وجودها وحدودها وأسمائها وألوانها كما لو كانت آتية من دون معرفة أو تاريخ وفى الوقت نفسه تتشكل فى موضوع تاريخى، أو نفسى، تمنح الموضوع طاقة شعرية وتستمد من الموضوع حضوراً خاصاً لها، هذه الطريقة التى تبدو ثقيلة، ومملّة

أثناء القراءة أو المشاهدة إنما تفعل ذلك لانعدام الفاصل بين الواقع والشعر عند ياسين، فالشعر واقع مجسد بأشياء والواقع عين تراه متداخل مع الاشياء وفى سياق شعرى معرفى، ولذلك حضرت الحياة بكل تفاصيلها فى شعره وكونت وفق تناسق جمالى صياغة للحاضر، قصيدة «النشيد» مثلاً.

ولهذا السبب دون غيره فرضت الموازنة بين حضور الاشياء الواضح والوعى على الشاعر أن يقتصر المعالجة الشعرية على مسافة من القول، أنه فى كل مشهد عيانى معرفى يحاول تقليب الصورة وتوضيحها ففى كل مرة يرى الأشياء القديمة وقد ولدت أشياء جديدة فيروح هو الآخر فى إعادة الصياغة مرة تلو الاخرى ولذلك تصبح القصيدة الطويلة عنده مراوحة بين التركيب والتحليل، تركيب من حيث التعامل الجدى مع الواقع، وتحليل من حيث زيادة حجم التفسيرات الداخلية للنص.

وياسين طه حافظ فى غنائياته البيتية والفردية والذاتية لا يبتعد كثيراً عن هذا ولكنه أميل إلى اعتماد الكثافة طريقة لتجميع حدث متشعب قصيدة «بعقوبة» مثلاً أو القصائد التى تعتمد الشخصيات الشعبية التى تعرف الشاعر عليها خلال السنوات الاولى من التشكيل الثقافى.

ملحق نقدى قديم من كتاب
فن التخليص فى علوم البلاغة
للسيد القزوينى

«فصل»

ينبغى للمُتكَلِّم أنْ يتأنَّقَ فى ثلاثةِ مَواضعَ من كلامه، حتى نكونَ أعْذَبَ لفظاً، وأحسنَ سبكاً، وأصحَّ معنى أحدهما: الابتداء كقوله(١):

«قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حَبيبٍ ومَنزلِ»

وكقوله

قَصْرٌ عليه تحيَّةٌ وسَلامُ ... خَلَعَتْ عليه جمالها الأيَّامُ

وأنْ يتجنبَ فى المديحِ ما يُتطيَّرُ به، كقوله:

«موعِدُ أَحْبابِكَ بالفرقَةِ غَدِ»

وأحسنه ما يناسبُ المقصودَ، ويُسمّى براعةَ الاستهلالِ، كقولهِ فى التهنئة:

«بُشْرى فَقد أنجزَ الإقْبالُ ما وَعَدا»

وقوله فى المرثية:

هى الدنْيَا تقولُ بِملءِ فِها ... حَذارِ حَذارِ منْ بطشى وفَتْكى

وثانيها: التخلّصُ مما شُبِّبَ الكلامُ به، منْ نَسيبٍ أو غيره، إلى المقصود، مع رعايةِ المُلاءمَةِ بينَهُما، كقوله:

يقـــولُ فى قُـــومَسٍ تَوْمى وقـــد أخَـــذَتْ

منّا السُّـــرى وخُطَا المَـــهْـــريَّةِ القُـــودِ

أمطْلَعَ الشَّـــمس تبـــغى أنْ تَؤُمَّ بِنا

فـــقلت كـــلا ولكنْ مَطْلَعَ الجـــودِ

وقدْ يُنْتقلُ منهُ إلى مالا يُلائمُهُ، ويُسمّى الاقتضابَ، وهوَ مذنبُ العربِ الأولى ومنْ يليهم من المخضرمينَ، كقوله:

لوْ رأى اللهُ أنَّ فى الشَّـــيْبِ خَـــيْـــراً

جَـــاورتْهُ الأبْرارُ فى الْلُدِ شَيـــبـــا

كُلَّ يَومٍ تُبْـــدى صُـــروفُ الليَـــالى

خُلُقـــاً منْ أبى سَـــعـــيـــدٍ غَـــريبَـــا

ومنهُ ما يقربُ منَ التخلُّصِ، كقولِكَ بعدَ حمدِ الله: أما بعدُ، قيلَ وهو فصلُ الخِطابِ، وكقوله تعالى: هذا وإنَّ للطَّاغينَ لشَرَّ مَآب، أىْ الأمرُ هذا أو هذا كما ذُكِرَ، وقوله: هذا ذِكْرٌ وإنَّ لْمُتَّقينَ لحُسْنَ مآبٍ، ومنه قولُ الكاتبِ: هذا بابٌ * وثالثُها الانتهاءُ، كقوله:

وإنِّى جَـــديرٌ إذْ بَلَغـــتُكَ بالمُنَى

وأنتَ بِمَـــا أمَّلْتُ مِنْكَ جَـــديرُ

فـــإنْ تُولِنى مِنكَ الجـــمـــيلَ فـــأهْلُهُ

وإلاَّ فـــإنِّى عَـــاذِرٌ وشَـــكُورُ

وأحْسنُهُ ما آذَنَ بانتهاءِ الكلامِ، كقوله:

بقيتَ بقاء الدَّهرِ يا كهفَ أهلهِ * وهذا دُعاءٌ للبريَّةِ شاملُ

وجميعُ فواتحِ السُّوَرِ وخواتهما واردةٌ على أحسنِ الوجُوهِ وأكملِها يظهرُ ذلكَ بالتأمُّلِ معَ التذكّرِ لمَا تقَدَّمَ.

* * *

الهوامش

(١) (أحدها الابتداء) لأنه أول ما يقرع السمع، فان كان عذباً حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام. ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: الم وحم ويس وطسم وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشئ بديع ليس لهم بمثله عهد ليكون ذلك دعاية لهم إلى الاستماع لما بعده. ومن هنا جعل أكثر الابتدآت بالحمد لله لأن النفوس تتشوف للثناء على الله، فهو داعية إلى الاستماع (كقوله قفا نبك) قيل لما سمعه رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: قاتل الله الملك الضليل. وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب ومنزله فى مصراع واحد، والبيت مطلعه مطلع معلقة امرئ القيس وتمامه:

«بسقط اللوى بين الدخول فحومل»

ومن الابتدآت الحميدة قول النابغة الجعدى:

كلينى لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسية بطىء الكواكب

وقول المتنبى:

اتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة فى المآقى

(وكقوله) أى قول أشجع السلمى (موعد) مطلع قصيدة لابن مقاتل الضرير أنشدها للداعى العولى، فقال له الداعى: موعد أحبائك يا أعمى ولك المثل السوء، ويروى أيضاً أنه دخل عليه فى يوم مهرجان وأنشد:

لاتقل بشرى ولكن بشريان غرة الداعى ويوم المهرجان

فتطير به وقال يا أعمى تبتدىء بهذا يوم المهرجان، وقيل بطحه وضربه

خمسين عصاً، وقال إصلاح أدبه أبلغ من ثوابه. ويروى أنه لما فرغ المعتصم من بناء قصره باليدان، جلس فيه وجمع أهله وأصحابه، وأمرهم أن يخرجوا في زينتهم، فما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم، فاستأذن إسحق الموصلى المغنى شعراً أجداد فيه، إلا أنه ابتدأه بذكر الديار وعفائها فقال:

يا دار غيرك البلاد ومحاك   يا ليت شعرى ما الذى أبلاك

فتطير المعتصم وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب على أبى إسحق مع فهمه وعلمه وطول خدمته للملوك، ثم أقاموا يومهم وأنصرفوا، فما عاد منهم إثنان إلى ذلك المجلس، وخرج المعتصم إلى سر من رأى وخرب القصر (بشرى) هو لأبى محمد الخازن يهنىء ابن عباد بمولود لبنته. وأحسن منه قول أبى تمام يهنىء المعتصم بالله بفتح عمورية. وكان أهل التنجيم زعموا أنها لا تفتح فى ذلك الوقت:

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف   فى متونهت جلاء الشك والريب

وقول أبى الطيب فى التهنئة بزوال مرض:

المجد عوفى إذ عوفيت والكرم   وزال منك إلى أعدائك السقم

(هى الدنيا) لأبى الفرج الساوى يرثى بعض ملوك بنى بويه. وأحسن منه قول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملى جزعا   إن الذى تحذرين قد وقعا

وقول أبى تمام:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر   وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

(وثانيها التخلص) لأن السامع يكون مترقباً للإنتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون. فإذا كان حسناً متلئم الطرفين حرك من نشاط السامع، وأعان على إصغاء ما بعده. وإن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس. هذا وكان الأحسن والأوضح للمصنف أن يقول وثانيها التخلص. وهو الانتقال مما ابتدئ الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود.. ألخ، كما لا يخفى على الفطن، فقوله مما شبب الكلام به: أراد مطلق الابتداء والأفتتاح لا خصوص التشبيب الذى هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل والنسيب أن يصف الشاعر جمال المرأة وحاله معها فى العشق (أو غيره) كالافتخار والهجو والنكاية (بينهما) أى بين ما شبب أى ابتدئ به الكلام وبين المقصود (كقوله يقول) قومس: صقع كبير بين خراسان وبلاد الجبل. وأخذت منا السرى: أى أثر فينا السير ليلا ونقصت من قوانا. والمهرية: الأبل المنسوبة إلى مهرة بن حيدان. والقود: الطوال الظهور والأعناق. والبيتان لأبى تمام فى عبد الله بن طاهر. هذا ومن بدائع التخلص قول زهير:

إن البخيل ملوم حيث كان ... ولكن الجواد على علاته هرم

وقول مسلم بن الوليد:

أجدك ما تدرين أن رب ليلة ... كأن دجاها من قرونك ينشر

سهرت بها حتى تجلت بغرة ... كغرة يحيى حين يذكر جعفر

وقول المتنبى:

خليلى ما لى لا أرى غير شاعر ... فكم منهم الدعوى ومنى القصائد

فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ... ولكن سيف الدولة اليوم واحد

(الأولى) يعنى الجاهلية (من (المخضرمين) وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام مثل لبيد. قال الزمخشرى: ناقة مخضرمة أى جدع نصف أنفها، ومنه المخضرم الذى أدرك الجاهلية والإسلام كأنما قطع نصفه حيث كان فى الجاهلية (كقوله) أى قول أبى تمام وهو من الإسلاميين، لأنه كان فى زمن الدولة العباسية. هذا والاقتضاب فى الشعر كثير والتخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر، فمن الاقتضاب قول أبى نواس فى قصيدته النونية التى أولها:

* يا كثير النوح فى الدمن *

فاسقنى كأساً على عذل	كرهت مسموعه أذنى
من كميت اللون صافية	خير ما سلسلت فى بدنى
ما استقرت فى فؤاد فتى	فدرى ما لوعة الحزن
تضحك الدنيا إلى ملك	قام بالآثار والسنن
سن للناس الندى فندوا	فكأن البخل لم يكن

(قيل وهو فصل الخطاب) قال ابن الأثير: والذى أجمع عليه المحققون من علماء البيان أن فصل الخطاب هو أما بعد لأن المتكلم يفتتح كلامه فى كل أمر ذى شأن بذكر الله وتحميده، فإذا أراد أن يخرج منه إلى الغرض المسوق له فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد (وثالثها الإنتهاء) لأنه أخر ما فصل بينه وبين ذكر الله تعالى بقوله أما بعد (وثالثها الانتهاء) لأنه أخر ما يعيه السمع ويرتسم فى النفس. فإن كان مختاراً جبر ما عساه وقع فيما قبله من التقصير، وأن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، وربما أنسى محاسن ما قبله (كقوله وإنى) أى قول أبى نواس فى الخصيب بن عبد الحميد (بقيت) قيل إنه للمعرى (واردة على أحسن الوجوه وأكملها) فإنك إذا نظرت إلى فواتح السور جملها ومفرداتها

رأيت من البراعة والتفنن وضروب الإشارة ما قد أصاب المحز وطبق المفصل. وإذا نظرت إلى خواتمها وجدت من الأدعية والوصايا والمواعظ والتحميد والوعد والوعيد، وغير ذلك من الخواتم ما لا يبقى للنفوس بعده مطمع. وما تسجد لحسنه مصاقع البلغاء. هذه آخر ما يسره الله سبحانه مما أردنا وضعه على هذا الكتاب، في أقوات كنا نختلسها اختلاساً من بين تشعب الاعمال وتزاحم الأشغال. فإن كنت وفيت بما وعدت فالشكر لله سبحانه على معونته وحسن توفيقه. وإلا فأحق الناس بقبول عذره، وإقلال عتبه، من وقف نفسه لصناعة التأليف في زمن فترت فيه همم طلاب العلوم، وخارت عزائمهم عن مساعدة المؤلفين وتنشيطهم على الدأب في عملهم والعناية بصناعتهم. فإن فاتني إيفاء العمل حقه من الأجر، فلن يفوتني إن شاء الله اعطاؤه قسطه من العذر، ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا، ربنا ولا تحمل علينا إصراً كما حملته على الذين من قبلنا، ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا وأغفر لنا وأرحمنا أنت مولانا . ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير.

عبد الرحمن البرقوقي

كتب للمؤلف:

١ ـ قصص عراقية معاصرة. بالاشتراك مع الناقد فاضل ثامر	١٩٧١
٢ ـ القاص والواقع ـ دراسات نقدية فى القصة والرواية	١٩٧٥
٣ ـ وجهاً لوجه ـ دراسات نقدية فى المسرح	١٩٧٦
٤ ـ الرواية والمكان ـ الجزء الأول ـ دراسة نظرية ـ جمالية	١٩٨٠
٥ ـ الرواية والمكان ـ الجزء الأول ـ دراسة نظرية ـ جمالية	١٩٨٦
٦ ـ دلالة المكان فى قصص الأطفال ـ دراسات نقدية	١٩٨٥
٧ ـ أشكالية المكان فى النص الأدبى ـ دراسات نقدية ونظرية	١٩٨٦
٨ ـ بقعة ضوء... بقعة ظل ـ دراسات فى المسرح	١٩٩٠

الفهرس

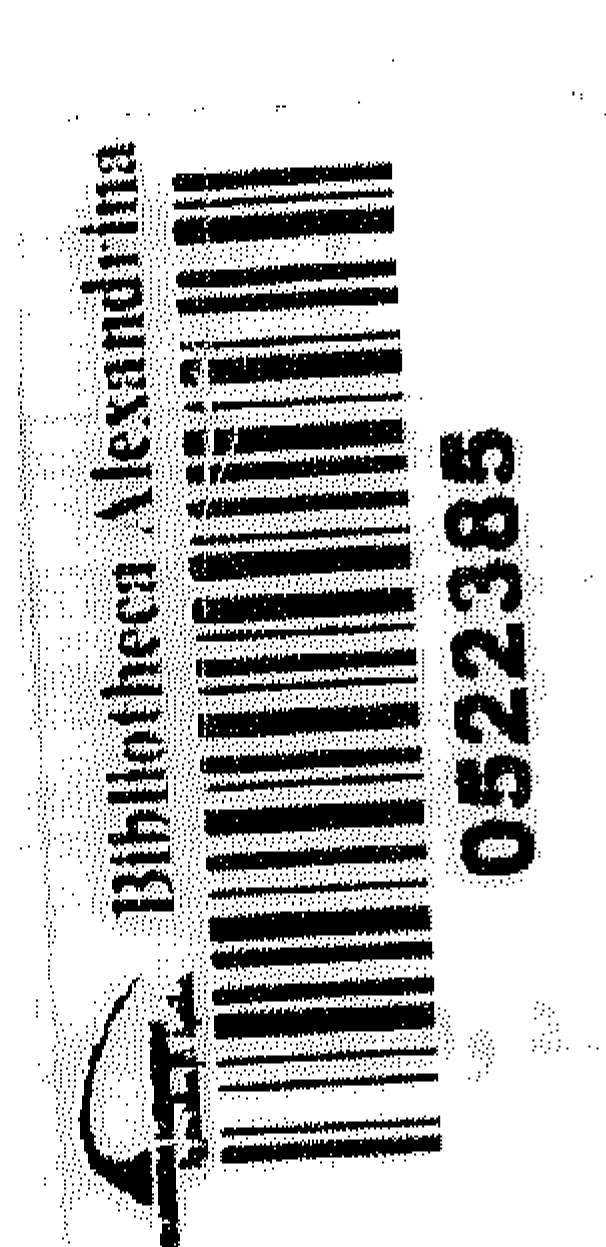
رقـم الايـداع : ٩٨/٧٠٤٩

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

هذه دراسة متكاملة تعتمد المعرفة النقدية الحديثة . وهى تختلف اختلافاً أساسياً عما سبقها من دراسات فى نفس المجال.

الاستهلال عمال جاد شمل الناقد به النص الأدبى بمختلف أنواعه :

الملاحم ، الرواية ، المسرحية ، القصة القصيرة والقصيدة.



شركة الأمل للط

الثمن : جنيهان